HISTORIA SINTETICA
DE LA
LITERATURA URUGUAYA

PLAN DEL SEÑOR
CARLOS REYLES

COMISION NACIONAL
DEL CENTENARIO
1830 - 1930



VOLUMEN I

HISTORIA SINTÉTICA
DE LA
LITERATURA URUGUAYA



PLAN DEL SEÑOR

CARLOS REYLES

APROBADO POR LA
COMISION NACIONAL
DEL CENTENARIO
1830 - 1930



ifredo Vila, Editor - Montevideo 1931

LA OBRA SE COMPONE
DE TRES VOLUMENES

A INSTANCIAS de Don Carlos Reyles, Asesor Literario y Artístico de la Comisión Nacional del Centenario, ésta resolvió por unanimidad, llevar a cabo la exposición de Bellas Artes que evidenció la enjundia estética del arte nacional contemporáneo. Luego, con ánimo de enaltecer el prestigio de nuestras letras, Don Carlos Reyles ideó la difusión de la historia de la literatura uruguaya por medio de conferencias que se realizaron con el mayor éxito en el Salón de Actos Públicos de la Universidad.

Las conferencias, transmitidas por el S. O. D. R. E., han sido seguidas y gustadas por los radioescucha de todo el país, de las provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Entre Ríos y Corrientes, y del Estado de Río Grande del Sur.

Fueron confiadas a diferentes críticos, ensayistas, profesores, dramaturgos, poetas, noveladores y periodistas, tratándose, en lo posible, de que cada tema estuviera a cargo de un especialista.

Las conferencias revisadas y recopiladas forman esta *Historia Sintética de la Literatura Uruguaya* que me cabe el honor de presentar al público, y que es la idea central del proyecto del señor Carlos Reyles aprobado por la Comisión Nacional del Centenario.

Por haber resultado estériles todas las gestiones realizadas para obtener de sus autores la entrega de los originales, faltan las siguientes conferencias: «La Poesía Post-Modernista», primer grupo, sobre Carlos Sábat Ercasty y Emilio Oribe; y las que trataron sobre Zavala Muniz, Javier de Viana, Pérez Petit y P. Leandro Ipuche.

El Editor.

SUMARIO

PRÓLOGO

Donde fructificó la raza española, donde la violencia y la fe ancestrales de los hijos de Castilla se impusieron con el arcabuz y la plegaria, la briosa lengua de los conquistadores se arraigó tocando la entraña telúrica de todo un continente.

Y esa lengua que hablaron Alfonso el Sabio y el Arcipreste de Hita, esa lengua elegida por Carlos V para rezar a Dios, es la que germinó en tierras de América dando jugosos y bien mentados frutos.

Preseas y joyeles del habla castellana, forjados por hombres oriundos de la América Hispana, han volado con ímpetu de cóndor allende los océanos para mostrar la fecunda riqueza del pensamiento de un pueblo que palpita con vida propia desde el abrasador mar Caribe hasta los témpanos glaciales de la Tierra del Fuego.

* * *

Sin pomposas hopalandas, pero oliendo a campo criollo y a sol firme, la lírica uruguaya se libertó de la española a poco de haber despuntado el siglo XIX. La emancipación política de las tierras ribereñas del Plata está unida a la independencia literaria de los nativos que husmearon, con instinto de baqueanos, la belleza del paisaje cimarrón y de la vida campera.

Es la época de la invasión de las huestes portuguesas, de los saqueos vandálicos en las estancias feudales, del avance del Barón de la Laguna hacia el Sur.

Es el momento en que el montevideano Bartolomé Hidalgo y el mendocino Juan Gualberto Godoy hacen brotar la poesía gauchesca, cuya resonancia abarcó centenares de leguas a la redonda.

El año 1818 conoció la dulzura de los «cielitos» entre cañonazos y clarinadas bélicas, entre guerrillas y privaciones.

Borrado cada vez más el recuerdo del coloniaje, la literatura uruguaya recibió en su gestación la vehemencia romántica traída por los vacilantes veleros de tres mástiles, ávidos de correrías y aventuras. Luego nuestras letras aceptaron las invasiones realista y naturalista, parnasiana y decadente, realizadas todas ellas, gracias al arribo de transatlánticos que llevan en su borda la fiebre de cosmópolis y la añoranza de otras latitudes distantes. En cuanto a cierta parte de nuestra literatura más viva, fácil es comprobar que ha recibido la infiltración tenaz del espíritu nuevo. La palpitación espontánea de los movimientos nunistas, que han creado la estética de nuestro siglo, llega flamante gracias al vertiginoso vuelo de los aviones poli-motores que realizan la gesta de acercar los continentes y de establecer el dinámico intercambio de las ideas humanas más frescas y benéficas.

Pero estas conquistas o infiltraciones extranjeras, lejos de abolir el espíritu original de nuestro pueblo, le sirvieron para desenvolver su numen creador y perfilar su sensibilidad desaprensiva.

* * *

La lectura de las conferencias del Centenario evidencia con absoluta nitidez dos hechos incuestionables:

1.o La dignidad de la floración literaria que despunta hacia 1900 y se prolonga hasta el presente;

2.o La conveniencia de que los programas literarios de la enseñanza oficial abarquen el estudio de la producción más viva y zumosa.

* * *

Aparecen « Ariel » *y* « La Raza de Caín »; *Florencio crea la médula del teatro rioplatense y Julio congrega en la Torre de los Panoramas a los acólitos de la estética nueva que va a sanear la poesía, el género narrativo y la crítica; la intersección de los dos siglos marca el comienzo de las búsquedas audaces, de las indagaciones y experiencias de la alta cultura, de la creación madurada y de la elasticidad espiritual. La técnica se afirma salvando muescas y escotaduras, elimina lo endeble, lo fláccido y lo artificial para llegar al estado de evasión.*

ALVARO GUILLOT MUÑOZ

El primer Parnaso Oriental

POR

Gustavo Gallinal

El primer Parnaso Oriental

La Comisión que organizó este ciclo de conferencias centenarias ha querido que fuese precisamente yo el que tomase a su cargo el tema para el que hoy debo solicitar vuestra atención ilustrada. En su seno hube de objetar que, habiendo dicho tema sido objeto de anteriores y prolijos trabajos míos, en los que volqué todo el caudal modesto de mis conocimientos e investigaciones, forzosamente esta lectura no implicaría material de estudio nuevo con respecto a mis escritos anteriores, ya publicados y prontos para ser incluídos en un libro futuro. La Comisión creyó que estas razones aducidas por mí, y que honestamente hago públicas al comenzar mi lectura, no eran óbice para que se me encargara tratar en este ciclo precisamente este capítupo inicial de nuestra vida literaria; más aún, pensó que el hecho de haber consagrado algunas veladas anteriores a su estudio, eran prénda segura de que en mis palabras pondría, a falta de otra cosa, una dosis de fervor y de simpatía, si indispensables en toda tarea crítica, ya que sin simpatía no es posible aspirar a una perfecta compenetración espiritual, imperiosamente necesaria cuando se trata de analizar y valorar obras cuyo contenido espiritual y estético muestra a la primera mirada sus marchiteces y deficiencias. Y persistió a encomendarme el honroso encargo de desarrollar este

tema, después de saber claramente que no me era dado sino repetirme.

El crítico armado de criterio selectivo y severo puede despreciar muchos de los materiales literarios que he de analizar ahora, grises o mediocres para una severa valoración. Pero ella no es realizable a conciencia si no se domina el proceso completo de la vida literaria. No basta estudiar las personalidades representativas de cada época o momento. Es preciso evocar el coro de cada tendencia, llenar claros y vacíos explicando el surgimiento de las escuelas y personalidades descollantes. Escritores de perfiles descoloridos, libros que son urnas de cenizas, cobran valor como signos de una modalidad o tendencia que cavó surco en la intelectualidad de una generación; ignorarlos es dejar rotos algunos eslabones de la historia literaria. Aun amustiado, el libro que hizo pensar y soñar a los hombres de una época, permanece como documento precioso para hurgar en su pensamiento y en su sensibilidad. No es sin una compensación que hojeamos de nuevo el libro en cuyas páginas no recogemos doctrinas vivas o no percibimos reflejos de hermosura: la de explorar el alma de una sociedad.

"El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya", comprendía la producción en verso del amanecer de nuestra vida. Era libro casi inhallable, cuyos ejemplares truncos se custodiaban como piezas curiosas en privilegiadas bibliotecas, hasta que por iniciativa del señor Falcao Espalter y del que habla fué reeditado por el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. No pretendimos los iniciadores desenterrar un tesoro yacente ni restaurar para el interés del gran

público un libro de lectura amena y frecuente. Tiene, sobre todo, y casi exclusivamente, interés documental.

Nada en los paupérrimos precedentes coloniales podía ser fundamento y base de una literatura propia. No son los primeros vacilantes pasos del niño, sino los claudicantes de una vitalidad agotada. Mas que el lento despuntar de una inteligencia, es una degeneración senil. La literatura de las Cortes virreinales de Méjico y de Lima luce dorada por reflejos, siquiera lejanos, del gran siglo clásico; entronca con la literatura de la España de Góngora y de Lope, aunque acierte a copiar más sus defectos que sus virtudes. La actividad literaria en el Plata se inicia con míseros ensayos durante el siglo diez y ocho y sus menguadas producciones, que he de pasar en revista, llevan impresos los estigmas de la decadencia. Copistas y copistas de escasas dotes, son sus representantes. Si de la Capital del Virreinato pasamos a nuestro Montevideo, el espectáculo es aún más deslucido, como si bajáramos del pueblo a la aldea. Algunas odas heroicas y letrillas satíricas de Prego de Oliver; un drama y algunas rimas del sacerdote Juan Francisco Martínez; el centón de crónica lugareña de Acuña de Figueroa. Poca cosa. La prensa no existe. "Souther Star" fué una fugaz estrella. "La Gaceta" fué recortada según el padrón de los órganos oficiales españoles y sólo como por ironía luce el mismo título que aquella otra en la que fulguró el pensamiento de Moreno. Roto el dulce letargo del antiguo régimen, la ciudad de Montevideo se precipita en una vorágine de la que surgirá cuatro lustros más tarde convertida en una turbulenta república, después de haber flotado largamente sin vela y sin gobierno, a merced de las olas. En ese período de luchas

despunta entre nieblas la conciencia de un destino propio. Vive veinte años sin desnudarse los arreos bélicos, sucesivamente española, provincia unida al conglomerado argentino, artiguista, portuguesa, brasileña, oriental, al fin, sin hora de reposo, a no ser cuando se desploma transida a los pies del invasor. A lo largo de esta odisea van quedando perdidas entre el fragor de las luchas las canciones con que los rimadores del Uruguay acompañan la gesta sangrienta, celebran las victorias, deploran las derrotas, entonan y corroboran las esperanzas de futuro. La exigua actividad literaria ciudadana corre por los cauces ya cavados; reviste las formas aparatosas y enfáticas del himno y de la oda. Hasta que se inicia la época romántica en el Plata la mayor parte de la producción es rapsodia de las canciones patrióticas de la evolución española o de las odas liberales y humanitarias del último tercio del siglo XVIII. Cuando se remonta más lejos es para buscar apoyo en las reminiscencias clásicas. El poeta podrá ser un hombre de acción; pero, cuando desempeña su oficio de poeta, la retórica se interpone entre su espíritu y la realidad vivida; no ha aprendido mejor manera de escribir que la de hacer copioso botín en las odas de Horacio y los cánticos de Virgilio.

La poesía de la ciudad es conservadora, refleja. ¿Qué mucho, si la revolución del continente no suscitó la aparición de un poeta verdaderamente original, ni aún en los focos de cultura más antigua? Pero todavía hay bastante diferencia entre los balbuceos de nuestros versificadores y las correctas y pulidas estrofas de Andrés Bello o el canto enardecido de José Joaquín de Olmedo, de alto y sostenido aliento. Las divisiones de las épocas

literarias no coinciden con los acontecimientos políticos. 1810 no es un hito divisorio en nuestra historia intelectual. ¡Labor de años, labor de décadas, la de romper para el pensamiento los claustros sellados de la estructura social legada por el antiguo régimen! La revolución de Francia, que desplazó las fronteras de Europa y mudó el orden político y social del orbe, se precipitó sin el acompañamiento de una poesía condigna: sólo un rapto de Rouget de Lisle estremeció los corazones y sobresaltó las almas haciendo rodar sobre ellas las estrofas heroicas de La Marsellesa. Y es un hecho revelador que nuestro Rouget de Lisle — a otro incumbe la responsabilidad del acoplamiento de estos hombres — haya sido el más conservador de los escritores y el de menos belicoso temple: Acuña de Figueroa.

Pero nuestras luchas emancipadoras revuelven también el légamo social de los campos nativos. La democracia primitiva, federalista y republicana por instinto y por amor al caudillo, se desangra en una larga oblación de vidas y haciendas, aspirando confusamente hacia remotas normas civiles. Un nuevo tipo humano, el gaucho, gestado en la barbarie sonnolienta de la vida nómada y pastoril, se alza a protagonista del drama político y social, afirmándose con originales perfiles. En las tardes y las noches del campamento improvisa canciones que tienen su acento. Poetas semi ilustrados como Bartolomé Hidalgo, fijan en obrillas escritas un poema de tono nuevo y agreste origen. La musa gauchesca entona cielitos y coplas y romancea diálogos sabrosos

Las dos tendencias, la culta y la gauchesca, corren paralelamente al través de los años de guerra y de formación nacional y, poco antes de destellar en nuestro

horizonte intelectual la alborada romántica, se vierten en las páginas del primer Parnaso Oriental. Ningún interés existe en magnificar artificiosamente su importancia. Modestísimo es el libro que estudio: de ningún modo exento de interés histórico e indigno de simpatía. Descubrimos, leyéndolo, las débiles manifestaciones iniciales de nuestra vida literaria; un delgado manantial que brota entre peñascos y que, con los años, lentamente, abrirá los cauces para las corrientes vitales de una cultura. De las gemas de poesía que llenan los tres tomos del "Parnaso Oriental", he de disertar ahora tan sólo de la poesía culta, ya que lo vasto del asunto coincidiendo con la repartición de temas en este ciclo de conferencias me invita a dejar para el próximo disertante el estudio que merecen las primeras manifestaciones de la musa gauchesca.

Entre 1835 y 1837, Luciano Lira, el colector de esta Antología llamada "Parnaso Oriental" recogió las composiciones dispersas de los versificadores que rimaron a lo largo de los años de las luchas de la emancipación oriental y las imprimió en tres volúmenes. Las imágenes de la retórica marcial y cívica de los himnos y las odas seudo clásicas se materializan ingenuamente en las viñetas que adornan los volúmenes: liras, soles, trofeos guerreros, las insignias de Marte y de Apolo, clamorosamente invocados por todos los poetas. A las armas y las letras entrelazadas rendía también culto Luciano Lira, el editor de esta Antología, a cuya actividad debemos la conservación de algunas primicias intelectuales de nuestros orígenes y que no quiso estampar su nombre en la portada del libro, que se publicó anónimo. Era natural de Buenos Aires, habiendo intervenido

como militar en las luchas de las primeras épocas. Perteneció a la falange unitaria de los emigrados de Montevideo, donde se consagró a la enseñanza. Junto a de la Sota trabajó en la primera Escuela Normal y fundó en 1837 un establecimiento de enseñanza llamado "El Ateneo". Formó más tarde, abandonando el reposo ciudadano y el magisterio, en las huestes de Lavalle, muriendo a consecuencia de las duras fatigas en la campaña de invasión de Corrientes en 1840.

"El Parnaso Oriental" o "Guirnalda poética de la República Uruguaya", tiene con respecto a nuestros orígenes literarios, valor histórico comparable al de "La Lira Argentina" en la otra margen del Plata. Movió a ambos editores el propósito de salvar del olvido las producciones de los años primeros de nuestras nacionalidades.

"El Parnaso" documenta la etapa inicial de nuestra vida literaria. Reunió Lira en sus páginas una colección de poesías, en su mayor parte de asunto cívico y patriótico, uniendo a las de género culto las más características gauchescas. A esas páginas deben acudir sin remisión quienes deseen narrar los primeros pasos de nuestra cultura. Antología uruguaya por el tema de las composiciones, no por la nacionalidad de los autores. Mal podrían servir para acotar cerrados dominios literarios, fronteras políticas durante años inciertas e indecisas entre ambos pueblos del Plata. Juan Cruz y Florencio Varela, Juan Ramón Rojas, no celebran extranjeras glorias al cantar la caída de Montevideo en 1814 o los triunfos de Sarandí e Ituzaingó. Figuran también trabajos, aunque escasos, de escritores americanos, y de oscuros trovadores españoles adictos a la causa de

la libertad de América, que firman con orgullo "españoles de ideas constitucionales y amigos de la libertad". Hay profundas afinidades espirituales entre los partidos americanos que forjaron la independencia y lucharon por la organización constitucional y los partidos españoles que levantaron como enseña la Constitución de Cádiz de 1812 y se estrellaron contra el absolutismo de Fernando VII.

Del criterio selectivo sería pueril hablar al tratar de este Parnaso, en época de atmósfera intelectual tan enrarecida y existiendo tan exiguo y opaco caudal poético para juntar. Los temas son, además de los sucesos históricos, los grandes lugares comunes de la poesía civil: la libertad, la patria, el progreso, el odio a la tiranía. Los sentimientos que despiertan son iguales en todas las latitudes. Esa producción seudo clásica se extiende en ondas incoloras y borrosas. Ignora las diferencias locales; confunde todos los acentos en el tono uniforme de una retórica convencional, iguala a todos los tipos humanos con el rasero de la filosofía humanitaria del siglo XVIII de que procede. Limitaciones agravadas aún por la pobreza aldeaniega y balbuciente de nuestra producción local. La naturaleza de maravilloso color y hermosura auténtica; los tipos primitivos brotados del oscuro fondo social al conjuro de las guerras; las muchedumbres encrespadas y rebeldes: todo eso ni siquiera se adivina al través de esas composiciones. Las reminiscencias clásicas, de primera o segunda mano, nublan la visión del escritor; los nombres clásicos parecen los únicos resaltantes en el engarce de la estrofa.

Oid al mayor de todos, Juan Cruz Varela, celebrando el triunfo de Ituzaingó:

"No suenan las Termópilas; los llanos
De Maratón no suenan;
Platea y Salamina,
Cual si no fueran son y ya no llenan
Leónidas y Temístocles el orbe..."

Sólo en las composiciones gauchescas de Hidalgo suenan algunas notas de lenguaje sabroso, de sabor terruñero, y se entreveen algunas escenas pintorescas y veraces, trasuntos de la vida popular. En todo lo demás, apenas si una entonación algo más alta y robusta, un más claro afinamiento del instrumento verbal, alguna mayor continuidad en la versificación denuncian la maestría de Juan Cruz Varela, descollando entre la profusión de escritores de odas a la manera de Quintana. Tan sólo rasgos de donaire o de agudeza en décimas, letrillas o poemas jocosos, tan sólo la indudable pureza del lenguaje y el pulimento de las bien medidas estrofas denuncian el ingenio de Francisco Acuña de Figueroa, para nosotros la personalidad representativa del período, su figura central. La poesía seudo clásica es por excelencia impersonal, el escritor o poeta habla encaramado en un trípode un lenguaje esmaltado de reminiscencias: aquí una sentencia de Horacio, más allá un rasgo de Virgilio, por acá un toque de Cienfuegos...

Antes de detenernos ante Figueroa, recordaremos los ensayos iniciales de sus contemporáneos, incluídas en el "Parnaso Oriental".

EL DESPERTAR DE 1806

La exaltación cívica y el ardor guerrero de las luchas contra los invasores ingleses turbaron el sueño plácido de la aldea colonial cuyas horas se deslizaban lentas y felices medidas por los pausados toques de las campanas, agitadas tan sólo por querellas y disputas de preeminencia entre cabildantes y gobernadores o autoridades eclesiásticas. En aquella alta y memorable ocasión dos rimadores se alzaron a cierta discreta notoriedad aldeaniega; personalidades ambas de borrosos perfiles, cuyo estudio detenido se justifica por el mérito de la prioridad en el tiempo y porque sus canciones fueron en Montevideo el único acompañamiento lírico de la gesta viril: José Prego de Oliver y Juan Francisco Martínez.

El primero de ellos gozaba ya de cierta aura en los ralos cenáculos literarios platenses.s En los padrones de Montevideo de 1812 y 1813 he leído los datos correspondientes a Prego de Oliver, domiciliado en la calle San Miguel, de cincuenta años de edad, hijo de D. Pedro, español por ambas líneas, dice uno de ellos; natural de Cataluña, precisa el otro. Por catalán, pues, le tengo, salvo contraria prueba. Era Administrador de de la Real Aduana, en cuyo puesto sucedió a D. Miguel de Luca, padre del poeta Esteban de Luca. Era Prego persona de cierto relieve social; celebraba en su casa fiestas y saraos; en ella se hospedó Michelena, aspirante a gobernador, cuando los famosos incidentes con Elío en 1808.

Ya el poeta aduanero había hecho gemir más de una vez las prensas de los Niños Espóstos con piezas tales

como una sátira, ejecución literaria consumada con el ensañamiento característico de las rencillas entre letrados del siglo XVIII, y cuya víctima fué un malaventurado vate, el licenciado Echave, culpable de haber pretendido introducirse de contrabando en el Parnaso fraguando una poesías fúnebres a D. Pedro Melo de Portugal y Villena:

"El coro de las Musas
Antes llenas de gracia y gentileza,
Ahora todas confusas,
Desteñido el fulgor de su belleza,
Lanzan suspiros, y en su pena grave
Piden de Dios venganza contra Echave".

Respondió, destilando hiel, el ofendido Licenciado, y los ecos de aquellas enconadas cuanto fútiles reyertas se alargaron en el quieto ambiente de la Capital del Virreinato.

Desde su bufete de Montevideo, Prego de Oliver colaboró en la curiosa tentativa cultural que tuvo por iniciador al coronel Cabello y Mesa y que se concretó en la edición "El Telégrafo Mercantil", primera publicación periódica del Río de la Plata. Una onda de la corriente de ideas que en la Península había suscitado la política reformista de los primeros Borbones, alcanzó a besar estas lejanas playas. Si pudiera, sin temor de incurrir en anacronismo, decorar con rótulo moderno a la tendencia de conjunto de aquella publicación, diría que ella alentaba un espíritu "americanista". No porque participe de la opinión impresionista y ligera, ya suficientemente desacreditada por los críticos, de quie-

nes le atribuyen oculta trascendencia y no sé qué móviles siniestros de heterodoxia política velados en la conocida fórmula del epígrafe, calcada sobre un verso de Tíbulo, de intención mucho más modesta:

"Al inocente asido a su cadena
La esperanza consuela y acaricia.
Suena el hierro en sus pies, y dale pena;
Mas canta confiado en la justicia."

Pero la predilección con que acogió en sus páginas todo lo que atañía a la naturaleza, a las industrias, a la población y a la historia de estas regiones, realza y avalora la colección del periódico del publicista extremeño. El conocimiento circunstanciado de las diversas regiones del Virreinato, el interés por la exhumación de sus recuerdos históricos, la polémica sobre sus posibilidades económicas, la crítica relativamente libre de las costumbres y hábitos sociales, tuvieron órgano que las promoviese y divulgase. El espíritu ilustrado del siglo XVIII alargó un pálido destello que alcanzó a esclarecer ese centón de páginas promiscuas. Tocan particularmente a Montevideo, entre otras, algunas notas sobre las ventajas de su puerto, otras que se refieren al estado social y religioso de la campaña oriental y una "Relación histórico-geográfica" con noticias sobre las poblaciones, la fauna y la flora del territorio, cuyo autor se disimuló con el seudónimo de Juan Pueblo.

Fué acontecimiento sensacional, en su hora, la publicación en el número primero de "El Telégrafo" de la "Oda al Paraná", del Dr. Labardén. Al modo clásico personifica Labardén al río Paraná, divinidad

fluvial, padre río, genio propicio y tutelar, de aquellos a quienes los pueblos se confiesan deudores de la fecundidad, la riqueza y la hermosura de sus suelo. El sentimiento virgen de la naturaleza argentina pugna por abrirse paso entre los inevitables remedos de escuela. Una corona de retorcidos juncos y de silvestres camalotes ciñe la frente del numen del río. La invocación al Paraná fué, a partir de aquella revelación, lugar común de los pocos poetastros platenses; poblaron de nereidas y tritones las undosas y apacibles corrientes de los ríos indígenas; prodigaron doseles de oro, doradas cornucopias y sonantes caracoles marinos; con tan infantiles recursos de escenografía poética, trazaron cuadros si aún menos ricos y lucidos que el de Labardén, atestados como el suyo de reminiscencias y muletillas retóricas, pero en los que se echa de menos aquel vislumbre de la auténtica naturaleza de América, aquella vaga, incierta visión del porvenir que parece flotar, como niebla dorada por la primer flecha ardiente de la aurora, sobre las invocaciones del poeta:

"Ven, sacro río, para dar impulso
Al inspirado ardor; bajo tu amparo
Corran, como tus aguas, nuestros versos"...

Prego de Oliver descolló junto a Labardén en aquel grupo de rimadores: Azcuénaga, Miguel de Belgrano, Medrano, Rivarola... En "El Telégrafo" publicó una "Canción" en elogio de la oda de Labardén. Colaboró también en el "Correo de Comercio", publicado por Belgrano en 1810, próxima a sonar ya la hora de la revolución: lucen al pie sus iniciales una "Oda a la luna",

otra titulada "Himeneo" y una "Sátira". Pero su mejor título al recuerdo, según unánime consenso de los escritores, es el folleto que contiene los "Cantos a las acciones de guerra contra los ingleses en las Provincias del Río de la Plata en los años 1806 y 1807", impreso en 1808 por la prensa de los Expósitos, y cuyas piezas fueron incluídas (aunque truncas, podadas de las alusiones realistas) en la colección de "El Parnaso Oriental", como cantos cívicos.

"La América en si vuelve,"

decía Prego sin sospechar el inesperado sentido con que el rodar de los sucesos cargaría a estas palabras inofensivas. En estrofas de agradable corte, para tan alto juez como Menéndez y Pelayo, ensalzaba la figura de Liniers y glorificaba a esa "persona" anónima del pueblo, verdadero protagonista y triunfador, cuyo oscuro seno comenzaban a agitar los latidos primeros de una conciencia colectiva en gestación:

"¡Cual anda el pueblo lleno de heroísmo!
El pueblo cuyos brazos
Al enemigo hicieron mil pedazos..."

Pueril juego y notorio yerro sería el de falsear el claro espíritu de los "Cantos" de Prego aguzando el sentido de frases incidentales. Los versos del español Prego de Oliver no pudieron, al interpretar el sentimiento legítimo de orgullo cívico de los vencedores, mostrar estampada la huella del sentimiento local platense, ni siquiera en la manera como ella aparece patente en escritos como "El Triunfo argentino" de López y Planes,

dentro de términos de acrisolada lealtad a la gran patria ibérica.

Forman el folleto de Prego cuatro composiciones: La oda "A la reconquista de la ciudad de Buenos Aires", abrevia en cuadritos de muy relativa plasticidad escenas de la reconquista; finge el poeta que las inevitables náyades del Paraná, sorprendidas al chocar con las quillas ferradas de las naves que han transportado a la expedición reconquistadora, suben, abandonando sus líquidas moradas, a ver el campamento sobre el cual tremolan los estandartes y en el que se aprestan los soldados para el combate y liberación de la Capital, descriptos en las estrofas finales.

"A la gloriosa memoria del teniente de fragata D. Austín Abreu, muerto en la acción del campo de Maldonado el 7 de Noviembre de 1806" dedicó Prego su segundo canto. Agustín Abreu fué jefe de una expedición enviada por Sobremonte con el propósito de batir a los ingleses adueñados de Maldonado y bloqueados allí por partidas volantes de caballería; la columna a sus órdenes luchó contra fuerzas superiores y al comienzo de la acción cayó herido gravemente el jefe, recibiendo después de derribado del caballo algunos golpes de sable; también fué herido su segundo, el capitán de dragones D. José Martínez, debiendo emprender retirada, falta de comando, la expedición. Rego de Oliver ensalzó el fin heroico de su amigo en estrofas, "no sin expresiva ternura", al decir de Menéndez y Pelayo.

'A Montevideo, tomada por asalto por los ingleses en 3 de febrro de 1807, siendo gobernador de dicha plaza el brigadier de la Real Armada D. Pascual Ruiz Huidobro" reza el largo título de la tercera composición y no

faltan entre la bambolla sonora que la hincha, algunos versos menos malos, en los que se entrevé la imagen de la ciudad dormida, sobre cuyos muros se destacan rígidas las vigilantes siluetas de los centinelas:

"... sobre el arma
apoya el brazo en que reclina el cuerpo,
La circunvalación del muro todo
De trecho en trecho mílites sustenta,
Que inmóviles y atentos representan
Estatuas del silencio, que interrumpe
El eco bronco de olas encrespadas,
Que azotan el peñasco y luego humildes
Bésanle el pie y escúrrense a su centro".

Cierra la pequeña colección una Oda "al Sr. D. Santiago Liniers, brigadier de la Real Armada, y capitán general de las Provincias del Río de la Plata, por la gloriosa defensa de la ciudad de Buenos Aires atacada de diez mil ingleses el 5 de julio de 1807", que se inicia con claras reminiscencias clásicas:

"Gloria inmortal al héroe, que al britano
Lanzó del patrio suelo:

Bajo la augusta bóveda del cielo
No resonó, Señor, tu nombre en vano:
Tu militar denuedo
Dió al hispano salud, al anglo miedo"...

Recae sobre el maestro insigne Menéndez y Pelayo la culpa de haber bastardeado la crítica, tan simple, de estas primeras composiciones cívicas americanas, con

importunas quisquillosidades y resquemores patrióticos, que debieran ser patrimonio exclusivo de escritores menores, en quienes no asombra tal desviación del criterio.

Si una jerarquía cabe señalar en obrillas de esta calidad, en un plano de severa verdad crítica, es de corrección y de buen gusto relativos dentro de la fraseología hinchada y pedante que "todas" exhiben. Afirmo que todas, sin olvidar la Oda de Juan Nicasio Gallego, ponderada desmesuradamente, por Menéndez y Pelayo y que, siendo sin duda la más pulida y discreta de cuantas en aquella ocasión se escribieron en España y en América, está todavía repleta de rasgos de intolerable gusto y empedrada de burdos ripios. Todas estas obras saben a "literatura muerta" según la frase de Juan María Gutiérrez. "Los Cantos" de Prego de Oliver, examinados en ese conjunto, son todavía de los más fluídos y correctos y, a falta de reales bellezas, tienen estas cualidades negativas, denunciando en su autor a un escritor de cierta ilustración para el medio y el momento y de alguna facilidad y destreza en el manejo del verso.

Presumía Prego de usar con propiedad el idioma castellano y escribió una "Crítica Jocosa" de los americanismos y corruptelas que lo viciaban en estos países. Conozco algún expediente de presas marítimas en el que el incorregible versificador quiebra a destiempo una lanza por los fueros del idioma, hollados por algún docto curial y, olvidando el asunto de su informe, arremete contra los que "hacen fuerza a la pureza virginal" de la lengua castellana "transtornando el sentido de las voces, introduciendo sin discernimiento otras nuevas", innovadores que, en su opinión, debieran ser persegui-

dos "con más saña que la que manifestó la Inquisición en quemar las brujas"... En "El Parnaso Oriental "se incluyó entre otras como suya la "Oda" de Jovellanos a la decadencia de España; sin sospechar esta falsa atribución de paternidad, Gutiérrez la ponderó por sobre todas las de Prego; levantó ya este yerro don Benjamín Fernández y Medina. Afirma Gutiérrez que el buen Administrador de Aduana se solazaba escribiendo versos de clandestina circulación y temas vedados por la decencia, los que para fortuna del autor no le han sobrevivido... Estas muestras de su ingenio le valieron durante largos años la consideración y la estima de sus émulos de la capital. En estilo pasablemente ridículo se le llamó "el Cisne de la otra ribera del Plata". Un admirador lo consagró solemnemente a la inmortalidad enderezándole un ditirambo que comienza de esta manera:

"Inmortal Prego (si es que este dictado
tu carácter exprime) nuevo Apolo
Que, emulando dulzuras del primero,
Le has quitado la gloria de ser solo"...

Figueroa en el Diario Histórico, habla de Prego como del "más famoso poeta de su tiempo"'; el elogio es suficientemente relativo... A partir de 1814 no he hallado rastros suyos en los archivos de Montevideo, que en los años anteriores abundan en documentos que llevan su firma, aunque de índole administrativa y rutinaria. La última noticia suya que poseo es la de su asistencia, como miembro de la Junta Mixta consultiva creada por Vigodet, a la asamblea reunida en la sala del

Fuerte el 19 de Junio de 1814 para deliberar sobre las condiciones de la capitulación de la plaza (v. Diario histórico.)

Poeta lírico, épico y dramático fué el sacerdote Juan Francisco Martínez, hijo de Montevideo, hombre de algunas luces e ilustración que en 1805 quiso fundar en Montevideo un aula de latinidad.

En el año 1807, el padre Martínez ofreció al Cabildo un "Poema épico", en el cual cantaba..." las glorias de sus compatriotas en la admirable reconquista de Buenos Aires". Presentó, también, más tarde al Cuerpo Capitular un drama que se representó en el teatro de esta ciudad en ocasión de la primera función que se celebró en memoria de aquel acontecimiento, conjuntamente con otras composiciones poéticas escritas para la misma fiesta, solemnizando la jura de Fernando VII o dedicadas las suntuosas exequias hechas en homenaje a los hijos de la ciudad muertos en las acciones de guerra contra los ingleses.

De esta producción salvóse hasta hoy del olvido el drama, de nombre de tan acentuado sabor clásico español, "La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada". En la Casa de Comedias, el rústico caserón de Cipriano de Melo, subió a escena la primer pieza dramática de autor montevideano, cuando aun palpitaban en todos los pechos las emociones de las magnas jornadas históricas que rememoraba. Treinta años después el autor del Parnaso Oriental acogió en las páginas de su obra esta composición, no sin poner a salvo a la vez su escrupulosa conciencia de antologista y sus gustos artísticos: "aunque casi todos los personajes son alegóricos y la estructura de la composición

de un género reprobado por la escuela moderna, el editor del Parnaso ha creído de su deber publicarla sin permitir se hiciese en ella alteración alguna".

Ignoro si la pieza, tal como allí se publicó, es la primitiva versión o alguna posteriormente enmendada por su autor, ya que el padre Martínez solicitó del Cabildo devolución temporaria de su manuscrito en 12 de octubre de 1810 con el fin de adaptarlo a las nuevas circunstancias y convertirlo en pieza apta para seguirse representando en todos los aniversarios de la Reconquista. Presumo lo primero, por las alusiones finales a la expectativa de una nueva invasión inglesa. Aunque no he visto el códice del Archivo Mitre, puedo afirmar que esta obra es la misma a que Ricardo Rojas se refiere como un auto patriótico inédito en la página 491 de "Los coloniales"; falta en la edición del "Parnaso" la copia final "Adición por el día", que, como Rojas lo presume, hubo de servir para una representación con motivo de la jura de Fernando VII.

La acción pasa en una selva. Sentada en un trono, coronada de flores, la Ninfa Montevideo se revuelve en las divagaciones de una pesadilla; una música oculta acentúa los sentimientos del recitador. Este musical acompañamiento, característico de los juguetes escénicos, loas, autos, unipersonales, desenvuelve sus variaciones, ora alegres, ora lúgubres, ora marciales, lánguidas o "furiosas", a lo largo de la representación:

"¡Oh, cuánto mi pecho afligen
Los recelos de esta Escuadra!
¡Dónde vendrá a descargar
La tempestad que amenaza!

Estos cimbreados pinos
Que en el Río de la Plata
Surcan ¿ a dónde sus proas
Dirigen con tanta audacia?"

Irrumpe ahora en escena la Ninfa Buenos Aires, con grande aparato de consternación, enlutada, llorosa, suelto el cabello. Se entabla un diálogo en el que Buenos Aires describe su opulencia, su prosperidad y hermosura, señuelos de la codicia inglesa:

En delicias gozaba
Los halagos risueños
Con que Apolo y Minerva
Por hija me aplaudieron.
Ceres con su abundancia
Empeñada en mi obsequio
Vistió el campo de flores
Y llenó con sus mieses mis graneros.
La cándida Latona
Y el refulgente Febo,
Del Perú en las entrañas
Tesoros produjeron.
Y puestas a mis plantas
Riquezas me ofrecieron
Que envidiarlas podría
El opulento rey de Lidia, Creso."

Narra luego la conquista, siguiendo una pueril escena que remata en un desmayo de ambas ninfas ciudades; ha desaparecido por escotillón su interlocutora, cuando Montevideo vuelve en si iniciando un parlamen-

to, con altos y bajos de energía y de abatimiento, alzándose al fin con la resolución de lanzarse sin más a la empresa conquistadora, para la que al instante convoca a sus hijos. Asistimos ahora a un desfile que encabeza el Gobernador y en el que toman parte el Cabildo, el Comercio, los Hacendados, todas las corporaciones de la ciudad que oyen relatar el infortunio de la Capital y responden con gritos de guerra y de venganza, acompañados también por voces del pueblo. Se hace el recuento de los recursos bélicos y el elogio de las diversas unidades de guerra. Uno tras otro se adelantan el Cabildo, el Comercio, los Hacendados, y ofrendan a la patria sus haciendas, sus esfuerzos y su sangre, rivalizando en generosa decisión. El gobernador reclama para sí el honor y el riesgo del mando, pero se le hace presente que su juramento le obliga a no desamparar la plaza. En este instante aparece un oficial cuyo nombre no se pronuncia en escena, como no se pronuncia el del gobernador Ruiz Huidobro, ni el de ningún otro personaje; la "loa" es a la ciudad, a la entidad colectiva, a la "patria" y no decae en glorificación personal y adulatoria. El oficial, Liniers, describe la impaciencia de Buenos Aires por quebrantar el yugo isleño, recibe el bastón de mando, y desaparecen todos para ultimar los aprestos de marcha. Vueltos a escena poco después, se anuncia estar ya concluídos los preparativos y el general arenga a las tropas, recomendándoles el valor frente al enemigo y la humanidad para con los vencidos, española virtud:

"Que el enemigo humillado
Pasa a ser hermano nuestro".

Montevideo despide a las tropas con palabras de aliento y de esperanza y desaparecen todos entre vivas, acompañamientos de parches, de brillantes músicas y estruendos de fusilería. Concluye así el primer acto.

En el mismo escenario está la Ninfa Montevideo, al abrirse el segundo, aguardando con mortales ansias noticias de la expedición, cuando surge en escena Neptuno, en medio de súbita tempestad, para jactarse de su poderío y recriminar a Montevideo el agravio de resistir a su pueblo predilecto, Albión. Y cuando la Ninfa temerosa va a arrojarse a las plantas del dios, aparece Marte y socorriéndola, hace a su turno un enfático elogio de su grandeza, confesando predilección por la Nación Española. Entre rumores de tempestad abandonan la escena ambas divinidades, trenzadas en singular batalla.

Ahora vuelve a escena por breves momentos, la Ninfa Buenos Aires, pero jubilosa y triunfal, coronada de flores y vestida de gala, trayendo la nueva de su liberación. "Victoria para nuestras armas", gritan voces que, luego de desaparecer Buenos Aires, interrumpen un monólogo de Montevideo. El gobernador entra a dar cuenta del parte del triunfo, que se festeja con grande algazara, música y bullanga. Salen de nuevo el Cabildo, el Comercio y Hacendados, y el oficial conductor declama un "Poema" en octavas reales, con la descripción de las acciones de guerra, invadiendo la escena un tropel popular. Montevideo,

> Bella Ninfa de estas selvas,
> Dulcísima patria amada",

según expresiones de los actores, hace el elogio de todos los soldados y partícipes de la empresa:

"Hijos de Montevideo,
Con todos mis voces hablan:
Vuestras son aquestas glorias
Vuestras son victorias tantas;
Vuestro el justísimo elogio
Con que ha de decir la fama
Por la redondez del orbe
Que a Buenos Aires vengada
Dejasteis, manifestando
La lealtad más acendrada".

Esta apoteosis colectiva impregnada de orgullo regional montevideano, tiene inesperado y aparatoso desenlace con la entrada de Neptuno, a quien Marte arrastra y humilla a sus plantas, entre relámpagos y truenos. Finaliza la obra con un cartel de desafío que el vencido dios queda encargado de conducir a su destino y cuyas arrogantes palabras debieron recitarse en aquellas horas primeras, coreadas por varoniles y enardecidas voves:

"Levanta, y a la Inglaterra
Comunícale tu agravio:
Dile que a vengarlo vuelva
Que la fiel Montevideo
Y Buenos Aires esperan
Con ansia que sus escuadras
Segunda vez acometan,
Para que con nuevos triunfos
Coronadas sus cabezas
De laureles, en sus manos
Nuevas plantas reverdezcan.

Hijos de Marte, gloriosos
De serlo, habéis dado pruebas
Haciendo flamear laureadas
Las españolas banderas;
Pues, decid, triunfantes héroes,
De tanta alegría en muestras:
Vivan las dos más ilustres
Ciudades de nuestra América".

Este drama intenta abarcar el episodio total de la reconquista. Obra de circunstancias, nacida en momentos de entusiasmo y de orgullo ciudadanos, su acción es desmayada y lánguida; la disposición de las escenas obedece al claro propósito de formar grupos plásticos que han de lucirse en las tablas con acompañamiento de músicas y exhibiciones de banderas y emblemas patrióticos. Las alegorías son frías y artificiosas. La tramoya, fabulosa y mitológica, raya en bufonería. Resalta el parentesco de esta obra con las producciones seudoclásicas del teatro español de decadencia del siglo diez y ocho. Así lo comprendió acertadamente Francisco Bauzá en su ensayo "Los poetas de la revolución", lo que no fué óbice para que muy luego avanzara la afirmación horrenda de que la obrilla del padre Martínez es de "corte griego", perdiéndose en reflexiones sobre el fatalismo, para concluir por reprochar al autor, sacerdote católico, el haber sacrificado en los altares de esa ciega divinidad pagana...

Por nota inédita suya al Cabildo tenía noticia de que el padre Martínez había, además de este drama, escrito un "Poema", cuyo asunto era también la Reconquista. El manuscrito original — o copia de la época —

llega ahora a mis manos, cedido generosamente por su actual poseedor, el señor Angel H. Vidal. Es un cuadernillo de doce fojas, cuya carátula reza así: Octavas.— A la pérdida y reconquista de Buenos Aires, por un defensor de la Patria. — Año de 1806. Compuesto por el presbítero don Juan Francisco Martínez". Es un canto en cincuenta y seis octavas reales. Veinte de ellas, con otras cuatro nuevas, forman el "Poema" intercalado en el drama; el padre Martínez desglosó del canto épico esas estrofas para formar con ellas un recitado de su obra dramática. El poema completo, las cincuenta y seis octavas del manuscrito de la época, fué publicado, con muy leves diferencias, provenientes de errores de copia, en la "Antología" del señor Juan de la C. Puig, atribuyéndose su paternidad al oidor de Barcelona Manuel Pardo de Andrade, de quien da cumplida noticia J. T. Medina en su monumental "Bibliografía". Pero Medina dice tan sólo que el magistrado barcelonés escribió dos "Silvas", referentes a los sucesos del Río de la Plata, una de las cuales fué reimpresa en Buenos Aires. Que el "Poema" pertenece al padre Juan F. Martínez es un hecho suficientemente acreditado por la existencia del manuscrito montevideano de la época que lo contiene, por la inclusión en el drama de su fragmento y por las noticias de los documentos del Archivo Administrativo, según los cuales aquel hijo de Montevideo fué autor de un "Poema" heroico, escrito en la misma ocasión histórica que su drama, poema que el Cabildo ofreció imprimir a costa del Erario comunal, cuya promesa no pudo o no quiso cumplir más tarde.

Reivindicada para el padre Martínez la legítima paternidad de esta obra, diré que su valor literario es

nulo. Difícil es hallar algún rasgo vivo, algún trazo animado o feliz, algún hilo de oro, o siquiera de plata, en el descolorido canevás de ese poema. El autor parece haber gastado sus escasos alientos de poeta interpretando el sentimiento español, platense, montevideano, cuando las victoriosas jornadas contra los invasores ingleses. En ninguna otra composición de la época está tan cargado el matiz regionalista, tan fuertemente marcado el acento montevideano. Todo él es un panegírico de su pueblo natal, cuya lealtad y esfuerzo se enaltecen con visible delectación y clara preferencia, pintándose lo vigoroso y unánime de la decisión popular. En el "Drama" se han suprimido algunas de las estrofas más significativas en ese sentido, estrofas que sólo en Montevideo pudieron escribirse entonces, a raíz de los sucesos, cuando la disputa sobre los trofeos de la victoria era cuestión candente de honra y de vanidad para los buenos vecinos de la muy leal y reconquistadora ciudad.

Pocas noticias más tengo del padre Martínez. Pasada aquella hora de cívica exaltación, parece haber dejado dormir su lira, cubierta de polvo. En 1811 fué nombrado censor de teatros por el Cabildo de Montevideo para examinar y expurgar los papeles de comedia que se dieran al público. Figuró más tarde en las filas patriotas. Con fecha 9 de abril de 1814 fué nombrado capellán del regimiento número 9, que a las órdenes de Pagola marchó al Ejército del Alto Perú después de la capitulación de Montevideo y que tuvo lucida actuación en aquella campaña. Al partir para su destino compuso una "Canción" de despedida a Buenos Aires, que está en "La Lira Argentina" y en "El Parnaso Oriental".

Y esta es la última muestra de sus aficiones poéticas de que tengo noticia.

Y llegamos con esto a Francisco Acuña de Figueroa, cuyas poesías llenan por si solas un tomo del Parnaso.

SEMBLANZA DE FIGUEROA

La personalidad de Francisco Acuña de Figueroa, cuyas poesías llenan por sí solas, un buen tercio del "Parnaso". Su figura es la central de este breve ensayo sobre nuestros orígenes poéticos. Le corresponde de pleno derecho un capítulo inicial de nuestra vida literaria. Es justo hacer de la figura del fecundo poeta la personalidad representativa de una larga época de nuestra poesía que llena con sus producciones, agrupando en torno suyo a los demás rimadores que, con mayor o menor fortuna, fueron sus compañeros o sus émulos. La tarea, por momentos nimia y prolija de escribir una biografía que carece de hechos heroicos y memorables, sería amena y hasta presumo que grata si el cronista acertara, como vivamente lo anhela, a trasladar a sus páginas algo del color, del aroma de los viejos tiempos montevideanos, en estos artículos que ha compuesto alternando con otros trabajos consagrados a materia viva y actual. Porque cree que nunca es tan dulce la imaginada visión del pasado como cuando se lucha y se vive en el presente, atento a todas las vibraciones y estremecimientos del espíritu nuevo. La crítica puramente negativa es fácil, es demasiado fácil, aplicada a estas obras iniciales en las que la primera mirada del observador descubre lo que tienen de hoja-

rasca amarillenta, de vacua y envejecida de retórica que a nadie engaña.

Poeta secundario para un criterio rígido y justiciero, aun puesto en parangón con los ingenios del siglo XVIII español de que el suyo en los comienzos directamente procede. Figueroa prolonga durante largos años en nuestro ambiente embrionario los ecos de una escuela de decadencia. Con tales deficiencias, los frutos de su ingenio son todavía los más sabrosos y más sazonados que la cultura colonial dió de sí en nuestro solar montevideano. Solo, o coreado por otros rimadores de menos relieve, de rasgos más borrosos y desdibujados, llena una etapa de nuestra crónica poética, en la poesía culta. Surge literariamente a la luz en el año inicial de la revolución oriental, en 1811. Suyos son de los primeros versos de la primer imprenta montevideana. No hay, desde entonces hasta su muerte en 1862, apenas diario o publicación al que no haga oblación de parte de su caudal. La vena afluente y copiosísima de su inspiración se vuelca durante medio siglo en el árido arenal del ambiente de un pueblo novísimo, exento de tradiciones intelectuales, donde todo había de crearse lentamente en el campo de la cultura. El encarna y personifica literariamente entre nosotros con más títulos que nadie esa cultura empobrecida, pero que es uno de los elementos primarios de nuestra formación intelectual y social. Perteneciente por tradición y por vínculos de familia al núcleo conservador de la ciudad, al estallar la Revolución, como muchos otros, no acierta a vislumbrar sus proyecciones, ni a comprender su grandeza. El cronista de la aldea colonial encuéntrase convertido con el rodar del tiempo y de los sucesos en el ciudadano de

una turbulenta República en cuya gestación se había negado a colaborar. Intenta entonces ser en alguna manera su "poeta civil"; suyos son también himnos de la primera época; sus canciones acompañan todos nuestros acontecimientos cívicos. El narrador en verso del sitio de 1812, el festivo coplero de la vida doméstica y municipal, pulsa con la solemnidad y el decoro requeridos la lira de bronce y merece ser el Rouget de l'Isle de dos Naciones jóvenes de América, según la frase de García Calderón. Al margen, diría, de esta labor "oficial", va concluyendo otra, acaso para él más deleitosa, varia y multiforme. Traduce himnos sacros y versos clásicos, y, como siempre la rima y el ritmo se le rindieron dóciles, lo hace con soltura a veces no exenta de elegancia. Ensaya el cielito gauchesco en la vihuela de Hidalgo. Lleva en la sangre la hispana afición de la plaza de toros e inventa la "Toraida", poemita de tono regocijado en el que pinta con risueña animación los incidentes y lances de la lidia. Las grandes palabras de la libertad, de gloria, con que esmalta sus cívicas canciones, no le engañan, ni ignora las míseras realidades que suelen revestirse de tan vistosas y sonoras apariencias; las ríspidas pasiones irracionales de épocas bravías, de tiempos de hierro; las encrucijadas y cenagales de la baja política; las secretas vanidades y flaquezas de los hombres públicos; las declamaciones mendaces y los histrionismos merced a los cuales en su tierra y en todas partes, en su época y en todas las épocas, suelen granjear aplausos del necio vulgo. Derrocha su ingenio fertilísimo para acribillarlos a epigramas. Maneja con soltura y agudeza la letrilla satírica, la décima y el intencionado romance. Traduce del italiano clásico y am-

plifica extensos poemas jocosos. Redacta, en la jerga burlesca y torpe de la plebe africana legalmente redimida que se hacina en los suburbios, himnos y canciones para sus fiestas y candombes. Aun desciende más su musa; se mancha con el epigrama sucio, la composición licenciosa y procaz que circula secretamente de mano en mano y se festeja a carcajadas en las ruedas de "hombres solos". Diestro versificador, ágil y flexible, recorre toda la gama poética. Durante la lectura de esa obra copiosa y desigual que llena, sin ser completa, doce volúmenes, se dibuja en la imaginación una personalidad de inconfundible y en nuestro ambiente original perfil. La primera generación romántica no dió de sí tampoco en el Uruguay ningún poeta capaz de eclipsarle. El personaje reinante llegó a ser el romántico soñador y melancólico, que desde entonces ocupó un lugar prominente en la escena literaria. Protagonista natural de un siglo agitado por angustiosos problemas espirituales y sociales y de una época cuyos cimientos eran socabados por subterráneas corrientes de ideas y de sentimientos. Había allí, nadie lo ignora, un avance alma adentro de la poesía y el descubrimiento de nuevas idealidades, de nuevas y maravillosas surgentes de poesía y de belleza. Pero nuestra primera generación romántica no tuvo poeta que acertara a dar digna, musical y perdurable expresión a esas idealidades y a esos ensueños. Reinó durante largos años la insincera afectación, poesía quejumbrosa más que doliente, que por una inquietud verdadera mentía cien tristezas no sufridas. Inundáronse las letras de impotentes remedos; la imitación desatentada y servil rebajó admirables modelos al nivel de la vulgaridad. En medio de este coro

lloroso ocurre echarse de menos el numen regocijado y chispeante del viejo poeta, aquella sana sonrisa que retoza en sus labios; apartados los oropeles de la decadencia conserva su obra reflejos del ingenio de castiza cepa española. Echase de menos también aquel noble fondo de clásica cultura que él poseyó, disciplina insubstituíble del espíritu, y su castellano, si no rico y numeroso, limpio y discreto, que hace de él en la dicción, uno de los escritores más puros que en América pueden encontrarse, según el juicio de Menéndez y Pelayo. Frisaba ya en los sesenta años cuando Marmier le conoció y trazó una silueta que he de recordar extensamente. Achacoso, pero sin perder su optimismo ingénito, adelantaba sin temor ni tristeza por la avenida invernal de los años de la ancianidad, como hombre bien dispuesto para con el mundo, al que nunca pidió más de lo que razonablemente pudiera darle. Gozaba de la consideración de sus convecinos; alcanzaba, si no la fama, una modesta gloriola, confundida en la estimación casera y en la propia con la reputación de hombre ingenioso y decidor, repentista incorregible, número obligado de toda solemnidad cívica y social. Así, el enorme caudal de versos que compone su obra llegó a formar, según la frase de Menéndez y Pelayo, una especie de crónica muy divertida de las costumbres de Montevideo durante medio siglo. No brillaba esperanza de mejoramiento o de progreso que no exaltara alguna composición suya; no ocurría duelo sobre el que no arrojara — ofrenda jamás negada — el tributo de algún verso. Como la copa henchida para el brindis de espumoso vino alzaba siempre alguna estrofa en las horas de júbilo colectivo. ¿Para qué analizar tan efímeras obrillas? No preguntemos si

el licor de la copa es fino y exquisito; el gesto es siempre amistoso y cordial... Pagaba demasiado caro, en elogios ditirámbicos a todos los caudillos que se alternaban en el "jus utendi et abutendi" del poder público, su deseo de vivir consagrado a sus plácidas tareas literarias. Le faltaban altivez y austeridad. Para ganar un precario pasar quemaba pródigamente su incienso ante los ídolos del foro.

"Si al menos hubiese ahora
Quien comprase poesías,
Yo quisiera un baratillo
De sonetos y letrillas,"

clamaba el vate acosado por la pobreza apurando su ingenio para dar de reir a ministros y presidentes a costa de sus propias penurias, relatadas entre chanzas y retruécanos en largos memoriales rimados:

"Si mis zapatos se ríen
Mis pantalones suspiran,
Y el paletó más parece
Fariseo que levita...
Y tengo que andar a veces
Doblando varias esquinas,
Para evitar con gambetas
Acreedores que me espían."

El ha trazado su retrato en zumbonas letrillas, intencionados juguetes donde perduran mil detalles y escenas de la vida íntima de nuestros abuelos: allí aparece en las tertulias de la antigua sociedad montevi-

deana, de gustos sencillos y semipatriarcales, donde sus ocurrencias y chistes eran festejados entre una y otra partida de mus o de báciga, mientras circulaba el mate de labrada plata o ardía el braserillo con la bien provista y repujada salvilla, de vista grata y reconfortante aroma.

¿No es una figura casi familiar y simpática la que se perfila con amable llaneza e indudable gracejo en los fáciles rasgos de este auto-retrato?

"Era algo trigueño,
De rostro festivo,
De talle mediano,
Ni grande ni chico.
De nariz y boca
Un poco provisto
Y el lacio cabello
Algo enrarecido.
Eran apacibles
Sus ojos y vivos,
A veces locuaces
Y a veces dormidos.
Su rostro era feo
Mas no desabrido,
Sino que inspiraba
Confianza y cariño.
Tuvo algunas veces
Defectos y vicios.
Mas su alma era noble,
Su pecho sencillo.
Un lunar tenía,
Con vello crecido,

Fijado en el medio
Del diestro carrillo.
Su acento era suave
Y asaz expresivo,
Mas una dolencia
Le puso ronquillo;
Usaba antiparras,
Tomaba polvillo
Y era con las damas
Atendido y rendido.
No era su carácter
Adusto ni esquivo
Y así era de todos
Amado y bienquisto.
Contaba mil cuentos
Con sus ribetillos
Dejando lo exacto
Por lo divertido.
Formaba renglones
Largos y chiquitos
Que se le antojaban
Versos peregrinos.
No invocaba a Apolo
Por ser masculino
Y sólo a las Musas
Pedía su auxilio..."

Tal era Francisco Acuña de Figueroa; hombre en todo de índole mansa y benigna, que en la literatura y en la vida no aspiró más que a la dorada medianía que envidió el poeta latino amable y liviano, cuyo libro nunca empolvado fué consuelo y confidente de sus horas y cuyo

"Carmen secular" vertió al castellano en formas no indignas.

El cantor del Montevideo español, descuella más tarde en el grupo de los poetas de la patria recién formada; alterna luego con los poetas y publicistas de la primera generación romántica, en los años del Sitio Grande, y sobrevive aún largo tiempo al desenlace de ese vasto drama político y social. Unico en este amor entrañable y exclusivo de los hombres de su generación, sólo aspiró a ser poeta: sólo al morir soltó su mano la pluma nunca ociosa.

EL "DIARIO HISTORICO DE 1812-1814"

El fundador de la familia montevideana a la que perteneció nuestro poeta fué D. Jacinto Acuña de Figueroa, quien ocupó en la plaza y desempeñó con decoro y competencia uno de los más encumbrados puestos de la burocracia colonial. Los abuelos paternos del poeta, D. Domingo de Acuña y Dª Gregoria Lase (o Lago) Figueroa, fueron gallegos, del pueblo de San Martín de Salcedo, de la jurisdicción de Santiago de Compostela. Allí nació también D. Jacinto Acuña. Habitó en Cádiz cosa de tres años antes de pasar a radicarse en las Indias, arribando a Montevideo en 1774. El 23 de Noviembre de 1782 contrajo matrimonio con Dª María Jacinta Bianqui, de diez y nueve años de edad, natural de Buenos Aires, aunque su familia se hallaba avecindada en Montevideo; su padre, D. Domingo Bianqui, era subteniente del Regimiento de Infantería de Buenos Aires; llamábase su madre María Josefa Bertelar y Vega. Nacieron de aquel matrimonio ocho hijos: Juana, Grego-

rio Manuel, Vicente, Raymundo, Agustín, Francisco Esteban Claudio, Joaquín y María Francisca. D. Jacinto Acuña de Figueroa gozó durante toda su larga vida de inalterable consideración en la sociedad de Montevideo. Ajeno a las pasiones políticas y a los partidos sin que fuera obstáculo las mutaciones profundas de la época procelosa en que vivió, permaneció confinado en su bufete, ceñido a la rutina de su oficio de burócrata, senda apartada y llana. Fué desde su llegada empleado de las Reales Cajas. Antes de 1810 epercició el cargo de ministro de la Real Hacienda. En Octubre de ese año fué designado también por Vigodet vocal de la Junta de Real Hacienda y Arbitrios, compuesta de siete vecinos de autoridad y creada para asesorar al gobernador en las críticas circunstancias que traía para Montevideo la Revolución de Mayo. Alejado de su oficio temporalmente en 1814 durante el Gobierno de Alvear, en 1815, al ocupar las fuerzas artiguistas la plaza, fué repuesto en su empleo con carácter provisional por oficio de García de Zúñiga, sucediendo a Ignacio Núñez, que lo desempeñara interinamente. Por resolución de Otorgués, de Abril 18 de 1815, fué confirmado en el puesto con la asignación de 1500 pesos anuales que disfrutaba bajo el Gobierno español; al cargo de oficial mayor y ministro substituto fué promovido entonces con ochocientos pesos anuales D. Bartolomé Hidalgo, nuestro primer poeta criollo. Hidalgo substituyó a Figueroa durante los intervalos en que éste debió alejarse de su empleo en 1815, atacado de una afección de la vista. Recomendando a sus superiores a Bartolomé Hidalgo, el viejo funcionario lo pinta como hombre "muy acreedor a esa confianza por su delicadeza, inteligencia y conocimientos".

Ejerció de esta manera el cargo Hidalgo hasta que, en Agosto, Figueroa ocupó de nuevo el Ministerio. Del mismo año es un documento que lleva la firma de Jacinto Acuña de Figueroa y da testimonio de su competencia: se titula "Instrucción que forma esta Contaduría de Hacienda del Estado para gobierno de los comisionados que con el cargo de ministros substitutos de Hacienda y Rentas se nombrarán por D. Fernando Otorgués, coronel de Dragones de la Libertad y jefe de Vanguardias del Ejército de la Banda Oriental y Gobierno de Montevideo para servir interinamente los Ministerios que se establecerán en Maldonado y Colonia". Esta instrucción contiene normas concretas sobre reorganización económica del territorio, trazando las jurisdicciones de ambos Ministerios y abrazando varias suertes de materias financieras y administrativas, como ser percepción de rentas, fiscalización de tráfico terrestre y marítimo, arreglo de hospitales, contabilidad, manejo de caudales públicos, represión del contrabando... Jacinto Figueroa prestó servicios al Estado hasta Mayo de 1829. El Gobierno patrio provisional resolvió en esa fecha, por un laudatorio decreto, su jubilación del puesto de contador liquidador, cuando contaba 52 años de no interrumpidos servicios. Aun sobrevivió tres años. Murió en Montevideo en Junio de 1831, siendo sepultado en el cementerio de la Iglesia Matriz.

Uno de los hermanos del poeta, Agustín Acuña de Figueroa, prestó distinguidos servicios en las luchas contra los ingleses. En el Batallón de Partidarios de Vázquez Feijoó tomó parte, junto con Bartolomé Hidalgo, en el combate del Cardal, siendo herido en una pierna. Sirvió valerosamente su puesto administrativo

durante el asedio de Montevideo y en la noche que siguió al asalto y toma de la plaza atravesó las líneas sitiadoras, uniéndose a su padre, quien, poniendo a salvo los archivos de su cargo, estaba a la sazón en Santa Lucía, acompañándole luego en un penoso viaje hasta Buenos Aires. Más tarde fué comisionado para conducir a España pliegos del Real Servicio y otros que confió a su custodia el ministro en el Janeiro, sufriendo una odisea que culminó con el naufragio de la fragata que lo conducía, a la entrada de Cádiz. Sus servicios fueron reconocidos y premiados por el Supremo Consejo de España e Indias, brindándosele un puesto administrativo.

Otro de los hermanos Acuña de Figueroa. Claudio, militó en el Regimiento del Fijo durante el segundo sitio por los patriotas. En la batalla del Cerrito luchó heroicamente hasta caer con catorce heridas de sable, bayoneta y bala, recibiendo en su lecho de muerte los despachos de Alférez con que Vigodet lo galardonaba.

Manuel Acuña de Figueroa hizo una honesta carrera administrativa: fué contador de la Nación y murió rodeado de estimación social en 1860.

Era Francisco Esteban el quinto de los hijos de D. Jacinto Acuña de Figueroa. Nació en Montevideo el 3 de Setiembre de 1791, siendo bautizado el mismo día en la Iglesia Matriz por el teniente cura y beneficiado D. Pedro de Pagola, siendo padrino de pila D. Francisco de Paula Iherbery y Dª María Bertelar y testigos D. Jerónimo Bianqui y D. Joaquín Pelegrini. Pasó luego a completarla al Real Colegio Carolino. Salió de allí buen latinista y acopió los primeros sólidos elementos de una

ilustración literaria y una cultura clásica por las que descolló entre los escritores de su tiempo.

Ya en 1807 aparece agraciado con la plaza de supernumerario de la Real Caja, iniciando su carrera burocrática a la sombra tutelar de su padre. Un certificado autorizado en 1º de Octubre de 1810 por el gobernador D. Joaquín de Soria Santa Cruz acredita que desde el 1º de Diciembre de aquel año servía su puesto con contracción y celo ejemplares en la oficina y junto al gobernador en el despacho de pliegos reservados a la península. Ese puesto de confianza ocupaba al pronunciarse la Revolución de Mayo. En 1813 fué promovido al cargo de guarda-almacen interino de artillería. No es de extrañar que permaneciera fiel a la causa a la que servía por la alta posición de su padre y por sus estrechos vínculos con los centros más conservadores de la ciudad. Como muchos otros que luego prestaron eminentes servicios a la causa de la Independencia o escalaron en la República elevados cargos, no comprendió en el primer momento la trascendencia de la Revolución. Su actitud espiritual frente al movimiento emancipador quedó definida con precisión y creo que en lo fundamental con indudable sinceridad en el "Diario Histórico". La facultad poética había sido flor temprana en su ingenio: desde niño versificaba con cierta fluidez. En "La Gaceta", de Montevideo, publicó, poco antes del sitio, sus primeras composiciones, dos poesías que más tarde desdeñó incluir en sus obras. Su primer folleto es uno escasísimo, al que no he visto nunca referencia, editado en 1811 en la Imprenta de la Ciudad: "A la victoria contra Massena por el ejército combinado". Celebra en octavas reales los triunfos de la lu-

cha de la independencia española. Aparece ya esta pieza salpicada de las inevitables alusiones mitológicas, Martes, Parcas y Belonas, toda la moneda del vellón del tesoro retórico de los versificadores al uso. La estrofa final servirá para muestra de lo que es esa composición de perverso gusto:

"Felice España! ya rayó la aurora
Del día que tus Glorias eternice!
A tus hijos con palma vencedora
Triunfante vez cual otra Berenice!
Montevideo de alegría llora:
Viva Fernando tiernamente dice,
Viendo resplandecer con dos nortes
El Consejo Supremo con las Cortes."

Por fortuna, sólo fragmentos del "Diario Histórico del Sitio de Montevideo en los años 1812-13-14" están concebidos en el mismo tono heroico. El buen sentido del autor le aconsejó renunciar a la epopeya. Esa decisión privó a nuestras letras de un enorme poema en octavas reales de tediosa y mortal lectura. Tuvimos, en cambio, un Diario a ratos divertido, escrito con prolijo realismo y escrupulosa nimiedad y con gran variedad de metros y de acento. Toma nota el autor de los sucesos cotidianos, narrándolos en verso con aquella afluencia extraordinaria que fué, a la vez, su don y su capital defecto. No llegó a su conocimiento detalle vulgar o prosaico, ni hecho de armas, no sucedió accidente de reir o llorar, que él no pusiera verso con aquella minuciosidad paciente de que dan idea los tomos de sus manuscritos que guarda la Biblioteca Nacional, de clara y

mediana letra, aderezados con perfiles y primores caligráficos trazados con mano lenta y experta, con voluptuosidad de oficinista de los tiempos viejos.

Salvó así del olvido un cúmulo de noticias cuyo conjunto hoy avalora su obra y cuya descripción hubiera desdeñado si, por desgracia, su musa calzara el trágico coturno. Más vida tiene y más interés su libro considerado como documento histórico que por su escaso valor estético. Sus fuentes de información eran muchas y seguras, dada su posición personal en las oficinas de Gobierno y el rango de su padre que intervenía en los detalles de la administración cotidiana y en las más secretas e importantes deliberaciones de Gobierno. La versión del "Diario Histórico" publicada en las "Obras Completas" no es la primitiva, sino la que pulió, limó y aumentó con datos tomados de documentos en 1844.

"Cuando cuarenta inviernos, escribe, han cubierto y templado con su nieve el fuego de las rivalidades en las guerras de la Independencia, se puede ya con menos inconvenientes evocar de sus sepulcros la sombra de los guerreros que en su olvido silencioso yacen; renovar a los viejos que han sobrevivido sus recuerdos de gloria; contar a los hijos y a los nietos los timbres y proezas de sus mayores; a los vencedores y vencidos ponerlos frente a frente, porque se han extinguido rencores, y con la voz de la imparcialidad invocar su justicia". Reivindica Figueroa para sí cierta imparcialidad en el reconocimiento y distribución de méritos y loas, y la reivindica con verdad. Le era fácil esa ecuanimidad hasta por el escepticismo de su blando carácter; era más que un actor, sin perjuicio de sus simpatías, un espectador capaz de cierta indulgencia, capaz de templar sus

apasionamientos con buena dosis de incrédula ironía. Era un temperamento nada heroico y poco inclinado a comprender los sacrificios hechos en aras de una causa política. Interesante sería, sin embargo, el conocimiento de la versión primera y auténtica de su "Diario", despojada de las posteriores correcciones y enmiendas. El manuscrito original fué regalado por el poeta a la esposa del general Rivera y más tarde adquirido por el contraalmirante D. Miguel Lobo, durante su estada en Montevideo.

El Almirante Lobo emprendió en 1876 la publicación de este manuscrito, ponderándolo en oposición al que poseía la Biblioteca Nacional de Montevideo y que sirvió para la edición conocida como "producto genuino de una imaginación y de un corazón libre aun por completo de toda prevención política, que no a otra cosa aspiraba sino a narrar con fidelidad los hechos". De la edición hecha por Lobo sólo conozco un fascículo o cuadernillo que existe en la Biblioteca Nacional y salió de la "Imprenta de la Idea". Contiene sólo numerosas correcciones de estilo y de minucias y alguna insignificante anécdota omitida en la posterior versión. D. Gregorio F. Rodríguez ha recogido en su "Historia de Alvear", noticias que el general Mitre hubo de labios del poeta durante la Guerra Grande y consiguió luego en papeles inéditos referentes a las negociaciones de Vigodet con Artigas y Otorgués, durante el sitio de 1812 a 1814. Valiosas son ya las noticias que el "Diario" publicado contiene; pero, las referencias verbales parecen ir más allá. Es este un motivo más para desear el hallazgo de la primitiva versión.

En cuanto a la situación personal del poeta, está ex-

plicada con indudable veracidad en el prólogo. "Como otros americanos, que después se han hecho recomendables por las letras, o por las armas, en honor y defensa de la patria, él, en los primeros años de la Revolución, y muy joven todavía, cedió a las simpatías de familia, a las preocupaciones de su educación y antecedentes, y no comprendió a primera vista lo grande del movimiento ni su impulso regenerador, que debería fructificar en las generaciones del porvenir; asustado por el áspero sacudimiento y convulsión que aquél hacía experimentar a todo el antiguo orden social, se encontró colocado entre aquellos que pretendieron poner un dique con sus pechos al torrente que se desbordaba, sin dejar por eso de amar mucho a su tierra natal y aun de experimentar nobles simpatías hacia sus compatriotas libertadores, como se manifiesta en muchos pasajes de esta obra. Fácil le hubiera sido borrar actualmente hasta los vestigios de sus antiguas opiniones; pero esto sería mentir a la patria y mentir sin utilidad para ella... Además, tan notoria superchería en el escritor haría sospechosa la ingenua veracidad de la obra. Sus correcciones en este particular han sido bien ligeras: sólo ha suprimido y templado la acritud de algunas frases o reflexiones impregnadas de tinte dominante de la época",

Para Acuña de Figueroa la guerra de la Independencia asume los caracteres de una guerra civil, una discordia fratricida, cuyas proyecciones lejanas no alcanza a columbrar, envueltas como están en la nebulosa incertidumbre del amanecer. Tiene su libro un sentido netamente conservador. Narra cómo cuando se abren los portones de la muralla para dar paso a negociadores, sitiadores y sitiados se abrazan jubilosos y se juntan

entonces las familias divididas. Hay un tesoro común y perenne de simpatías y de recuerdos en aquella pequeña sociedad oriental desgarrada por el grande infortunio de la guerra. Después de la batalla del Cerrito, hijos de la ciudad que están en el campo sitiador subscriben donativos para auxiliar a los heridos de la plaza. El sentimiento regionalista, el sentimiento localista, eterno fondo del patriotismo español, se transparenta también en sus páginas. El amor de la patria chica, del recinto familiar de la ciudad natal está entrañado en el amor de la magna patria, abstracta y lejana, y le infunde su íntimo calor: es el fuego central de ese pequeño mundo de sentimientos.

De día, en su oficina del Parque de Ingenieros, Figueroa va poniendo en verso, prolijamente, los episodios, aun los más nimios de la guerra y de la vida interna de la ciudad. Libre y ligera vuela la pluma rasgueando el papel y dejando en él trazadas, no columnas de números o párrafos de notas oficiales, sino las estrofas en que se vuelca sin agotarse la irrestañable vena del joven poeta; alguna vez el olvido de un borrador denuncia a los superiores cuál es la frívola tarea con que el amanuense suple las obligaciones de su cargo, falta que agrava el tono satírico de las anotaciones. Queda así, en Octubre de 1812, abandonada sobre la mesa de trabajo la diaria elucubración conteniendo una censura que roza a las autoridades de la plaza, por haber albergado entre muros al autor de una sangrienta tropelía en el campo sitiador. El mayor de plaza y jefe de la oficina Diego Ponce de León, en cuyas manos cae el manuscrito, escribe despectivamente al margen: "disparate de poeta". Pero al volver al siguiente día encuen-

tra, como caído por azar, el papel, que tiene escrita esta rimada réplica, venganza del festivo coplero:

"Cuando yo pienso y medito
Sin cegarme la pasión
Para mí una infame acción
Doquier se halle es un delito;
No sancionaré en mi escrito
Una aberración completa;
Y así la razón decreta
Que es error lo que estampáis
Y acierto el que vos llamáis
Disparate de poeta".

De noche, robando horas al sueño, Figueroa, en la casa paterna, va narrando para la posteridad la lenta y trágica agonía de la ciudad protagonista. Afuera, en la falda del Cerrito, arden las luminarias y los fogones del campamento sitiador. Se han corrido los cerrojos de los ferrados portones. En los muros se encienden barricas de grasa de lobo y a su trémula claridad se perfilan vagamente las siluetas de los centinelas. Por las calles, muy junto a las paredes, se deslizan sombras famélicas y plañideras. Mujeres acosadas por el hambre se ofrecen a los transeuntes. En los huecos del amanzanamiento acampan y padecen, diezmadas por el hambre y la peste, numerosas familias sin abrigo que al acercarse las fuerzas patriotas se refugiaron en la ciudad. Las noches de bombardeo discurren sobresaltadas e inquietas; las campanas de la Matriz claman alarma cada vez que el vigía apostado en la torre ve estallar a lo lejos el fogonazo de un disparo y las es-

poletas de las granadas rubrican las sombras con rojas parábolas.

En las noches tranquilas, junto a las murallas, el paso rítmico de los centinelas resuena hondamente en el silencio, interrumpido sólo por el alerta que llega de un cercano puesto, por el disparo de fusil de algún soldado medroso que hace fuego contra algún desertor que se descuelga del muro o contra algún bulto que cree ver acercarse embozado en la noche. Cuando la jornada ha sido triste y luctuosa — al llegar la nueva de San Lorenzo, en la noche del Cerrito o después de la derrota de la escuadra — las fogatas, los festejos, los ecos de músicas marciales que llegan del campo sitiador traídos por el viento, insultan la quietud fatigada de la playa.

Algunas noches, de pronto, tras el "glacis" de la muralla, del lado del campo, suenan ruidos de voces que se acercan; los rasgueos de una guitarra preludian luego un estilo criollo y las palabras de una décima, de una copla o de un cielito suben vibrando en la serena noche. Es un grupo de soldados temerarios que vienen a cantar las toscas canciones de la patria naciente al pie de los inexpugnables baluartes españoles; es, sino una voz femenina, la de "Victoria la cantora", alguna cruda hembra de campamento como la que ha pintado en "Ismael" Eduardo Acevedo Díaz:

"El ratón en su cueva
huye del perro,
y de susto prefiere
morirse adentro.
Así cobardes,

los godos van muriendo,
pero no salen".

Otras veces los audaces cantores entonan en coro burlescos responsos. Pero en alguna ocasión también la canción de desafío es interrumpida por el disparo de una morterada; en la mañana siguiente las patrullas que rondan en las cercanías de los muros hallan, junto al terraplén sembrado de sangrientos trofeos, la rota lira del payador nocturno... Acuña de Figueroa traslada a su "Diario" y conserva estas estrofas, algunas de las cuales cuentan entre las atribuídas a Hidalgo.

Día a día, hora a hora, narra el poeta la lenta agonía de Montevideo, postrada por el hambre, por la peste, por el fuego enemigo. Pero no todo es lúgubre en el relato. Hay también espacio para el episodio jocoso que torna más livianas y llevaderas las miserias. Tal un asalto nocturno del poeta a los jardines del fuerte para hurtar verduras. La chispa epigramática salta irreverente y jovial en lances como el del predicador que dice su sermón en día de bombardeo y tranquiliza a su auditorio:

"Hijos no hay que temer, Dios nos escuda — gritaba con fervor el misionero; — mas silbó una redonda y el buen padre — desconfió del "escudo" y saltó al suelo."

Vemos también resaltar numerosos cuadritos de la vida familiar, como aquella celebración de la noche de Navidad a la usanza española, en horas de amarga zozobra y de amenaza, alegrándose las desiertas calles con rondallas de guitarras y zambombas y sonar de villancicos...

Hasta que un día blanquean en el horizonte las ve-

las de los barcos de la escuadra de Brown. Desde las azoteas de la plaza los vecinos siguen más tarde con ansia las incidencias del combate naval en que la escuadra española sucumbe sin honor y sin gloria; con ella se rinde la última esperanza de la ciudad. El largo drama toca a su histórico desenlace. El 23 de Junio de 1814, a mediodía, la guarnición de Montevideo sale al campo al son de trompas y cajas por el portón de San Juan; poco después avanza hacia el portón de San Pedro una lucida columna que hace estremecer el aire con la sonoridad de sus músicas triunfales: es la escolta "resplandeciente de acero" del general Alvear, quien jinete en fogoso corcel bañado de espuma, entra con sus tropas a tomar posesión de la plaza. La dominación española en Montevideo ha concluído. Toca con ella a su fin la obra del poeta, la más importante de nuestra opaca literatura colonial, escasísima, como correspondía a una pequeña ciudad pobre, fundada en pleno siglo XVIII para plaza fuerte, y cuya sociabilidad había crecido lentamente, orientándose entre las naturales incertidumbres de todos los orígenes hacia un destino propio, aun no despejado y claro.

Es poco el valor literario de este "Diario". No es la evolución luminosa y colorida de un artista, el cuadro en que se funden armoniosamente líneas y matices. Es obra anecdótica y externa, un repertorio prolijo y rimado de hechos, sin un adarme de sensibilidad poética ni de estética emoción. Pero como guía histórica es inestimable y preciosa. Hemos de agradecer al viejo poeta la afanosa solicitud y la precisión veraz con que hizo el recuento de los hechos cardinales y de los detalles e incidencias menudas de aquellos memorables años. La

imagen del Montevideo de los últimos tiempos de la dominación española resurgirá gracias a él, nítida y precisa, llena de vida y de intenso color, en los relatos del futuro historiador artista que acierte a revivirla en la mente y a trasladarla a las páginas del libro con verdad y hermosura.

EL POETA DEL BUEN TIEMPO PASADO

Acuña de Figueroa, colaboró en el "Parnaso Oriental" en 1835. Durante largos años su voz continúa siendo la más digna de recuerdo de cuantas se alzan en el ambiente. Los demás versificadores, como los hermanos Araucho, son de perfiles mucho menos nítidos y personales. El representa mejor que nadie el espíritu de nuestra época inicial. En torno suyo se reforma la ciudad: él permanece fiel a sus gustos. Puesto que no puedo, ni salirme de los límitets de mi tema, seguirlo en la segunda mitad de su dilatada vida, por lo menos, antes de abandonarlo, permítaseme evocar un momento su figura.

Los tiempos, en efecto, han mudado. Nos hallamos en pleno romanticismo. Llegan desde el viejo mundo los ecos de la insurrección romántica y a su conjuro se inicia en las letras la obra de afirmación americana ya consumada en lo político. Recién entonces el pueblo de América pugna por alzar su voz, revestida de expresión literaria. Obra de afirmación espiritual que es aún urgencia de nuestro tiempo, a pesar de haber transcurrido casi un siglo desde entonces. Los siglos se suceden. Salones literarios donde se manejan con temerosa admiración recién descubiertas ideas; periódicos y hojas sueltas que esparcen la nueva romántica pasada

al tamiz de los espíritus locales y adoptada más o menos felizmente a nuestras sociedades; libros y versos de acento desconocido; folletos y artículos de propaganda política densos de ideas que chocan con las nociones recibidas.

Estamos en plena eclosión romántica. Acuña de Figueroa, y con él todos los escritores cuyos versos se salvaron del olvido en las páginas del Parnaso Oriental comienzan a ser no más que reliquias históricas, representantes de una generación que hizo de un territorio desierto una república, que transformó una aldea oscura en una capital de modestas techumbres pero sobre las que se alzaban ya antenas ávidas de captar las nuevas corrientes espirituales del mundo; generación a la que no sería justo exigir que sacara también de la nada una literatura original florecida en obras de perenne belleza. Esa será la labor de las generaciones del porvenir en la continuidad solidaria de la historia nacional.

* * *

En el mes de Junio de 1850, un escritor francés, Xavier Marmier, concluía en Montevideo un dilatado viaje al través del continente americano. Había recorrido primero los pueblos de la América septentrional. Había contemplado maravillado el espectáculo de la democracia de Estados Unidos que, en momentos en que su unidad nacional aparecía próxima a quebrantarse, proseguía sin tregua la labor de forjar como en fragua de cíclope los metales de las varias razas humanas, preparando para el porvenir el bronce de una estirpe nueva. En el Canadá, en territorios que integran hoy la Confederación del Norte, en islas de las Antillas, en los sitios de América en los que Francia colonizadora po-

sara su planta, había rastreado el viajero con singular complacencia las huellas de su pueblo, que persistían semiborradas en tierras conquistadas al fin para la civilización inglesa o española. Espíritu nómada, devorado por la "nostalgia del espacio" era Marmier de aquellos siempre espoleados, como Loti, por inaplacable curiosidad más allá de la línea del horizonte, para reflejar en sus libros imágenes recogidas en lejanos mares y exóticos países. Sus "Cartas de América" forman un libro de amena y fácil lectura escrito en prosa elegante, la prosa de un "causeur" espiritual que ha leído y visto mucho, dotado de extraordinario don de simpatía y de curiosidad. Una tarde partió Marmier de Buenos Aires, ciudad de cuya vida bajo la tiranía esboza algunos cuadritos, embarcado en uno de los paquebots ingleses que mensualmente y de paso para Europa tocaban en Montevideo, brindando comodidades que no poseían otros barcos de la carrera. Por la mañana siguiente veía por primera vez brillando a los rayos del sol de un día casi primaveral las cúpulas aporcelanadas de la catedral de Montevideo. La nueva ciudad dió al viajero una sensación de blancura y despertó por momentos en su espíritu reminiscencias de Oriente: contemplándola desde la bahía sus calles escalonadas en el manso declive de la cuchilla destacábanse como las talladas graderías de una cantera de mármol. Ondeaban en la rada los pabellones de guerra de doce navíos franceses que autorizaban con sus bocas de fuego las gestiones del almirante Le-Predour.

Vivía entonces Montevideo el séptimo año del Sitio Grande. Quedábanle tan sólo reliquias de la maciza armadura colonial de sus murallas, ya rota y desceñida

por mandato de la Asamblea Constituyente. En los prósperos años anteriores al sitio, la expansión de la edificación urbana rebosó por las brechas del amurallado recinto y se tendió por las circundantes cuchillas. La sombra maléfica de Rosas había velado al viajero francés la visión de Buenos Aires. El Montevideo de la defensa ganó sus simpatías. La imagen de la ciudad se levanta bella y nítida de sus páginas cordiales. Era aquélla la ciudad de casas con ventanas de voladas rejas y misteriosas penumbras, de encaladas paredes, de zaguanes con ancha franja de azulejos y cerrados por el portón de hierro, tras del cual ábrese el florido patio, amplio, hospitalario y alegre bajo el toldo de la parra sombrosa; las mismas casas que en nuestros mismos días caen una tras otra al golpe de la destructora piqueta. En las tardes serenas las azoteas de forjadas rejas, los blancos miradores, son terrazas creadas por la blanda brisa de río y se enguirnaldan de frescos búcaros de mujeres. Pasean entonces por las calles amartelados galanes cuyas siluetas romáticas perduran en grabados y estampas. Son los tiempos heroicos del romanticismo platense. La clase pudiente de la ciudad mantiene, entre las estrecheces y las miserias del sitio, cierto bienestar y lujo materiales. Hasta a onza de oro se paga el ramo de camelias que ha de ofrendarse luego en pequeño estuche de plata o de oro, y aun alguna vez adornado de piedras preciosas. En lo espiritual, brisas europeas han renovado y refrescado el ambiente enclaustrado y austero de la ciudad colonial. El viajero francés, que en más de una etapa de su viaje americano había podido dolerse de los inmensos campos de expansión perdidos en el continente por su pueblo, recibe en Montevideo una sor-

presa grata. Aquella ciudad es casi, según sus palabras, una colonia industrial ganada pacíficamente y que en el porvenir cada vez más sin obra de armas ni violencias de soldados estará abierta al genio expansivo y laborioso de Francia. La colectividad francesa es la más numerosa de Montevideo. Pero hay un hecho aun más hondo. No hay orden de ideas, como no existe tampoco producto industrial, que no tenga estampado el sello de Francia que, apenas roto nuestro aislamiento, ha afirmado su espiritual hegemonía, aun hoy indisputable. Ecos de su espíritu resuenan en los escritos de los publicistas. En lengua francesa están los modelos que copian los poetas, lo mismo para entonar las elegías del destierro que para enriquecer los cantos de amor o templar los yambos disparados contra la tiranía.

"Todo se ha transformado: las cosas y los hombres mismos", escribe en 1846 Sarmiento, en la carta a López, publicada en el tomo de sus viajes. Concreta su impresión en una fórmula extremada y paradojal, una fórmula agresiva que hace violencia a la realidad para oponer al estancamiento del medio de la tiranía el triunfo del europeísmo civilizador, cuyo soplo poderoso agitaba y removía profundamente el ambiente montevideano: "Buenos Aires, España exclusiva; Montevideo, Norte América Cosmopolita. ¡Cómo han de estar en paz el agua y el fuego!". Comenta luego Sarmiento con verba pintoresca, en página briosa y colorida, la mutación profunda acaecida en Montevideo. Si alguno de sus antiguos y expulsados dueños retornase hoy, medita Sarmiento, ¡qué cambio, Dios mío! Buscaría en vano en calles y plazas los nombres del santoral español; no lejos de la Catedral vería con escándalo alzarse el templo

protestante; hallaría hombre libre al que dejara esclavo, y trocada en "auberge" la rancia fonda española... Todo se transformaba, en efecto, en la ciudad: las ideas, las costumbres, los prejuicios que circunscribieran el horizonte espiritual caducaban, no de otra manera como cedían y se desmoronaban las murallas que la ciñeran otrora.

El viajero francés recibe la misma impresión de cosmoplitismo de tintes afrancesados. Traza Marmier algunas semblanzas de las personalidades que en Montevideo integraron el grupo prócer de los proscriptos argentinos, los varones de aquella esclarecida generación aventada trágicamente hacia todos los ámbitos de América, y que en todas partes, entre el desamparo del ostracismo, mantenía para calentar y abrigar sus espíritus con la caricia de sus llamas sagradas el nostálgico recuerdo de la patria negada y el amor de la libertad escarnecida.

Reseñando las nuevas tendencias literarias señala las primeras etapas de la conquista espiritual del romanticismo y consagra a Esteban Echeverría algunas páginas empapadas de simpatía. Comenta la labor de los innovadores románticos, cuyas innovaciones eran en gran parte, como lo han sido por lo general en América, transplantes más o menos afortunados a nuestro suelo de gajos brotados en el último florecimiento francés o europeo. Tiene una mención especial para Hilario Ascasubi, el trovero gauchesco, tosco y sin aliño en la forma, pero cuya obra autóctona está nutrida por los jugos silvestres extraídos de la tierra americana, heredero y continuador de la poesía que amaneció en la aurora de emancipación en los versos de Hidalgo. Finalmente, es-

cribe el crítico de otro poeta, de obra también, aunque por diverso modo, hondamente enraizada en el suelo nativo, vocero de la tradición urbana, cuyos versos forman como una crónica animada y varia, una pintoresca evocación del viejo Montevideo que desaparecía ya por la acción del tiempo ineluctable. Hay en el juicio, desde luego sobrado benévolo, de Marmier, una frase que hizo fortuna: "junto a los innovadores románticos hay allí un poeta del buen tiempo pasado". Es verdad esto, cuanto pueda ser verdad entre nosotros esa eterna ilusión del sentimiento por la cual a nuestro parecer es mejor cualquier tiempo pasado. La frase certera quedó para Figueroa como el timbre consagratorio que ha menester a nuestro juicio cualquier doméstico renombre. Porque difícilmente entre nosotros entra nadie, ya no en el templo, pero ni siquiera en el atrio de la fama, si no es apadrinado por escritor de Francia o de Europa que le dé el espaldarazo sacramental y se digne ungirlo caballero. Fué aquella para Figueroa la palabra ritual, que con frecuencia sonó en sus oídos en tono de alabanza y que después de morir fué repetida sobre su féretro como el elogio mayor y postrero: "un poeta del buen tiempo pasado".

Leamos ahora en su integridad el juicio de Marmier: "Junto a los novadores románticos hay en Montevideo un amable poeta del buen tiempo pasado: Figueroa. Este no ha querido abandonar las regiones mitológicas que aprendió a venerar en los bancos del colegio. Canta a Febo y a la Aurora de rosados dedos como sus maestros del siglo diez y ocho. Cabalga en su Pegaso y trepa alegremente al Parnaso, deteniéndose a beber a la vera del camino en la fuente Castalia. Todas las reglas de las antiguas escuelas le son queridas y todos sus

caprichos le sonríen. Un Dios le ha prodigado dulces ocios y los consume en los juegos del enigma, de la charada y del madrigal. Realiza las violentas proezas del anagrama y del acróstico como aquellos hábiles versificadores cuyas composiciones más excéntricas ha coleccionado el erudito Peignot. Plasma como Panard, (poeta del antiguo régimen), la canción para beber, tallada en forma de botella. Pasa con ágil facilidad de lo grave a lo dulce, de lo entretenido a lo severo. Aguza el epigrama cáustico como Marot en su juventud galante y como el Marot de la madurez traduce devotamente los salmos. No traduce sólo himnos bíblicos; los compone también originales, con religioso espíritu. Porque, si su imaginación se complace vagando entre las paganas tradiciones, su corazón pertenece a la pura doctrina evangélica. Como el autor de "Los Lusíadas" mezcla en la odisea de su vida las fábulas del Olimpo a las austeras creencias del cristianismo. Luego de celebrar al Amor y a las Gracias con ritmo anacreóntico deja esas estrofas profanas para escribir con sincero recogimiento una paráfrasis del Páter, una epístola a su cura o unas letanías a la Virgen. Tal aparece en sus obras, tal en las diversas fases de su carácter: afable y jovial, espiritual y tierno, lleno de indulgencias para los otros y de desconfianza para sí mismo... Es un placer leer sus versos; es grato conocerlo".





La poesía gauchesca

POR

Mario Falcão Espalter

La poesía gauchesca

El insigne historiador y crítico don Francisco Bauzá ha consignado en su ensayo intitulado "Los poetas de la revolución", una idea de feliz concepción literaria y de aleccionador relativismo histórico. Dice Bauzá que el movimiento hacia la independencia americana no forzó la cárcel inmaterial del idioma castellano, y en tanto se forjaban en el yunque del heroísmo y del martirio las nuevas nacionalidades, en procura de nuevas formas e idealidades políticas, abiertas sobre la perspectiva del porvenir, la literatura con paso cansino se limitó a repetir las huellas de los viejos cauces tradicionales. La poesía de la revolución, resumía Bauzá, careció de la originalidad que habría sido deseable para la expresión exaltada del pensamiento redentor...

La acotación del gran escritor es exacta, aun en lo que mira a la representación nativa del arte americano. Mientras guerreábamos contra España, para arrojarla de nuestro suelo, en tanto repudiábamos, muchas veces con desgarradora injusticia filial, su herencia civilizadora en lo que tenía de más sustancial y profundo, nuestros balbucientes escritores, nuestros imperfectos poetas de la época revolucionaria, adaptaban sin escrúpulos los temas, los metros y las tonadas que en la península estaban en boga contra Napoleón Bonaparte.

Así ha sucedido que los himnos guerreros hispanoamericanos estén plagados de imágenes, de estrofas enteras, para decirlo de una vez, calcadas en las canciones belicosas del gran pueblo de Pelayo que, como un solo hombre, en un gesto de admirable entereza, abandonó, para mejor defenderlos del invasor, sus hogares sagrados, y se transformó en una legión de invencibles arrestos cuyas hazañas la Europa esclavizada por la cobardía de sus príncipes mucho más que por la astucia y la estrategia napoleónicas, no tardó en imitar, dando así comienzo la última etapa de la resistencia de los pueblos frente al gran corso de Jena y de Austerlitz.

La originalidad literaria americana tiene, como todas las originalidades colectivas, un fondo, una base netamente social. Pero mientras los millones de esclavos negros importados a las costas del nuevo mundo por los contratistas o "asentistas", como entonces se les llamaba a los negreros, ingleses, holandeses y portugueses, yacían en la abyección de su triste e irreparable estado, sin una voz que en el arte decadente del siglo XVIII captase, siquiera en rústicas e ininteligibles palabras exóticas, la melancolía del destierro lejos de sus selvas tropicales; y mientras los indígenas americanos no hallaban tampoco un acorde en gris mayor para las viejas leyendas que se extinguían con la lumbre de sus seculares fuegos domésticos, en cambio una estirpe campesina, por lo menos en el Río de la Plata, sin renegar del idioma materno sino antes al contrario matizándolo con pintorescas expresiones verbales y con un típico acento arábigoandaluz, impronta decisiva de su legítima procedencia hispánica meridional, entonaba sus cantos, sus endechas, sus vidalitas, sus estilos con la

viva fuerza y espontánea vibración de algo nacido en el corazón de nuestros dilatados campos coloniales.

El primer problema que se presenta al pretender romper la bruma de la historia de la poesía gauchesca, consiste en la definición rigorosa de lo que fué el gaucho, y, antes todavía, en la explanación de lo que significa esa misteriosa palabra. Cuando he meditado sobre su compleja etimología que divide y dividirá aún por largo tiempo las opiniones más serias y mejor fundadas, me ha venido a la mente la circunstancia que preside a la labor del astrónomo que delante del campo de su anteojo enfoca con avidez el punto luminoso de una estrella. Así como el explorador de los espacios estelares trabaja en función del misterio que bajo los nombres enigmáticos de "éter", "vibraciones luminosas", le sirve de medio trasmisor entre su pupila alerta y la remotísima constelación que es su objetivo, sin saber a ciencia cierta cual es la sustancia que le envía la imagen esplendorosa de los astros, así también nosotros los diminutos investigadores históricos de esa raza ya extinguida de los gauchos, nos esforzamos por revelar la incógnita porfiada de sus orígenes sin saber, en realidad, cual es el sentido del nombre genérico que les caracteriza ante la posteridad. La primera estrofa, el verso inicial del poema que sus vidas escribieron con el raudo cabalgar de sus baguales, es esa palabra "gaucho" que ahora los técnicos disecadores de una sustancia ya muerta y que ha perdido su color más dilecto, rebuscan con ansia sin dar con la clave de su significado.

"Al comenzar la historia literaria — escribe de los juglares castellanos el ilustre Menéndez Pidal — tropezamos con el período de los orígenes que por su natu-

ral pobreza de documentos es particularmente expuesto a reconstrucciones mal fundadas y a interpretaciones demasiado sumisas a cualquier sistema preconcebido o a cualquier modo de pensar que se nos impone con un determinado prestigio". A continuación, este crítico e historiador, sin duda el más valioso que actualmente posee la madre patria, expresa que "en el vaivén de las opiniones se han equivocado y desvirtuado a menudo los términos juglaresco, popular, tradicional y otros que hay que manejar de continuo, y, en consecuencia, las valoraciones literarias han variado extremosamente según las corrientes de cada tiempo; antes, por ejemplo, para muchos, todo lo popular era admirado; para otros ahora es siempre despreciable".

Esta saludable consideración, que lleva al historiador dotado de discreción y buen sentido hacia caminos lejanos de la arrogancia que busca ser original con desmedro de la verdad de los hechos, es la que me servirá para el breve historial que deseo presentar a mi culto lector que, seguramente, estará imbuído de las nociones más opuestas respecto de la poesía gauchesca, desde la adoración unilateral hasta el repudio sin redención. Dicho concepto, habrá de sujetarse siempre al otro previo que nos merezca el tipo central objeto de la musa de los poetas nativos.

En cuanto al nombre propio de gaucho conviene desde ahora declarar que se ignora su contenido originario. Ninguna de las explicaciones proporcionadas por la erudición ha satisfecho a nuestro sentido crítico. La ciencia etimológica aquí ha fracasado una vez más, y es más que probable que nunca llegue a vislumbrar la verdadera verdad. Desde la teoría del nombre árabe has-

ta la teoría expuesta por el profesor Lehmann-Niszche de que gaucho proviene del gitano vocablo "gachó", todas son más o menos ingeniosas, pero todas son forzadas, es decir, su estructuración ha sido hecha no por vía genética sino por vía inductiva.

No ocurre lo mismo, por ejemplo, con la denominación de procedencia mejor conocida de "gauderio", que significa o significó, sobre todo desde comienzos del siglo XVIII, hombre alegre y divertido, por no decir mal entretenido.

A este respecto conviene también declarar que no está probada la absoluta identidad entre gauderio y gaucho, y bien pudiera suceder que en algún documento que aun guardan celosamente los archivos españoles y americanos, se nos diese la clave de esta más que probable diferencia entre ambos términos calificativos. Por ahora es posible decir esto: que todos los gauderios eran gauchos; no está demostrado, en cambio, que todos los gauchos fuesen gauderios...

El citado historiador y filólogo español señor Menéndez Pidal, al tratar en su magnífico libro acerca de la "Poesía juglaresca y juglares", de encerrar el vago concepto de lo que era un juglar y de los tipos a él afines en los siglos medievales españoles (especialmente desde el XII hasta el XV), llega a la conclusión de que juglar viene de "jocularis", hombre que juega, hombre alegre, es decir "que hacía la profesión de divertir a los hombres" afirma fray Liciniano Sáenz. Algo muy parecido a esto viene a decir el vocablo ríoplatense "gauderio" que, por lo visto y bien lejos de los oficios litúrgicos por cierto, habría entonado el "gaudeamus" de una vida alegre, aventurera y sin apren-

siones bajo el ombú de las lomas y con la guitarra al hombro.

Una de las definiciones más sabrosas del gauderio la ha dado el viajero francés del siglo XVIII, M. Louis Antoine de Bougainville, que visitó a Montevideo hacia 1762. Allí aparecen los gauderios robando mujeres y llevándoselas campo afuera para hacer una vida semisalvaje entre el contrabando, que prosperaba de un modo alarmante para los funcionarios españoles, y las fiestas campestres, a las que eran sumamente aficionados, no sin que frecuentemente terminasen con terribles duelos a cuchillo por el amor de una moza o la posesión de un hermoso caballo...

En mis investigaciones históricas en el célebre Archivo de Indias, en la deliciosa capital andaluza, la incomparable Sevilla, he hallado dos ingentes legajos documentales en los que contienden dos viejos funcionarios coloniales, allá por los años de 1779 a 1785, sobre la manera de resguardar las fronteras uruguayas del Chuy y Santa Tecla contra las incursiones de los gauchos (ya son gauchos los que aquí aparecen), cómplices de los portugueses en la introducción de efectos comerciales con grave detrimento de los intereses fiscales del gobierno español. Allí figura una descripción maravillosamente pintoresca hecha por el subinspector de tropas del virreinato, señor Machado de Melo, del sistema de vida en nuestras enormes campañas del centro y del Nordeste; la manera que tenían los gauchos de trabajar, de pelear, de vivir al margen de la ley, en una palabra (1).

Pocos años después el virrey Vértiz, el mejor polí-

(1) Allí nunca se les da otro nombre genérico que el de "vagabundos".

tico colonial, considerado como gobernante pacífico, levantaba un inventario sumamente curioso anotado con sabias observaciones sobre las condiciones sociales de nuestros campos, en los que la vida civilizada se hallaba contenida por innumerables gentes vagabundas llamadas "gauderios", cuya única ocupación eran los asuntos de ganadería, sin que les interesase el vivir estable sino la afición de los ganados cuya guarda ejercían por escaso tiempo, pues ni siquiera sentían adhesión a los amos largo tiempo. El abigeato, los raptos de mujeres, el contrabando, los duelos criollos, decía el indicado funcionario español, impiden el desarrollo de poblaciones permanentes y hacen muy azarosa la existencia de los pocos que se atreven a vivir en aquellas inmensas soledades.

Leyendo uno de esos documentos, en los que no hay ni una sola exageración, pues todos respondían a los lamentos, quejas y reclamaciones cotidianos de los arriesgados pobladores de la campaña, uno se siente sobrecogido de temor cuando ve en la casi totalidad de los relatos gauchescos, el llamado romántico a una supuesta edad de oro en la que el paisano vivía. Esta época paradisíaca no habría sido, entonces, sino una intensificación de la barbarie rural que hemos leído no sólo en los dictámenes de los funcionarios coloniales, sino también en los alegatos y en las invectivas de los políticos anticaudillistas de mediados del siglo XIX...

Es absolutamente indudable que el gaucho en su estado prístino no fué nunca otra cosa que un producto del ambiente, jamás un tipo humano definido, ya no diré autóctono, pero ni siquiera de caracteres raciales fijos.

Para dar un corte a este problema inicial del gaucho que se encierra en su propio nombre, convendrá decir que el profesor Arturo Costa Alvarez, en su enjundioso libro "El castellano en la Argentina". (La Plata, 1928, páginas 278 y siguientes), escribe atinadamente esta síntesis: "A principios del siglo XIX, con la obra de Grimm, Bopp y Humboldt principalmente, el método de la investigación etimológica se invierte totalmente: a la deducción basada en el dogma, se sustituye la inducción fundada en el hecho. La razón recobra entonces su imperio sobre la imaginación, y a las creaciones de la fantasía suceden las demostraciones lógicas, es decir, el análisis fonético suplanta a la obsesión romántica y la exploración histórica y geográfica a la "caza sentada" a la etimología".

A continuación este autor nos proporciona la friolera de treinta etimologías de "gaucho"... Todas giran en torno a una misma raíz. Más de la mitad buscan el origen del singular vocablo en las lenguas indígenas americanas, en particular la araucana, una, en el hebreo; otra, en el latín, el portugués, el francés, el inglés, el árabe, el vascuence, el gitano... Una minoría cree que no debemos salir del habla castellana, concluye el mismo escritor.

En unos interesantes estudios etimológicos comparativos, sin deducir ninguna opinión definitiva, el escritor uruguayo doctor Buenaventura Caviglia dió a conocer varias docenas de nuevos probables orígenes de la palabra "gaucho". Como quiera que sea, dejemos la cuestión a los eruditos que ven en ella una gustosa palestra del ingenio, y en tanto algún dato rigurosamente controlado por algún testimonio antiguo no aporte el

secreto codiciado, volvamos a la clase social propiamente hablando, sobre la que se ha ido acumulando a la leyenda mítica de su origen la aureola simbólica de la poesía y del drama profundamente humanos.

Hubo gauchos blancos y gauchos negros, gauchos mulatos y gauchos indios, gauchos buenos y gauchos malos. Me inclino a recibir la calificación de "gauderio" para el gaucho malo, divertido, robador de honras, cantador en los bailes campesinos, aventurero y sin escrúpulos. Pero hubo también, y con ellos la buena poesía criolla de las románticas reminiscencias se salva intacta, gauchos honrados y alegres, decidores de versos lindos. Si el gaucho nunca fué una raza propiamente hablando en sentido antropológico y étnico, fué por cierto un tipo humano en el que la comunidad de costumbres amoldó hábitos libres pero lícitos, cuando menos dentro de una moralidad amplia y todavía aceptable para no ser algo fuera de la civilización cristiana.

Esto explicaría sin esfuerzos que desvirtuasen su contenido esencial las diversas interpretaciones sociales que del gaucho tenemos; desde la de Hidalgo, con la que se compadece la de Elías Regules, hasta la de Javier de Viana y la de Zavala-Muniz.

A seguir las opiniones siempre fuertes y valerosas de Leopoldo Lugones, la población colonial estaba dividida en tres series: los españoles y criollos que habitaban las ciudaddes, los indios que habitaban los campos remotos e hirsutos, y los gauchos que, mediante la ganadería, que conocían y cultivaban, sirvieron de medio trasmisor de la civilización en cuanto pudieron. Digámoslo con las propias palabras del ilustre autor de "El payador": "Ahora bien, lo único que podía contener con

eficacia a la barbarie, era un elemento que participando como ella de las ventajas locales, llevara consigo el estímulo de la civilización. Y éste es el gaucho, producto pintoresco de aquel mismo conflicto. El malón — prosigue Lugones — era, en efecto, un contacto casi permanente de los indios con los cristianos fronterizos, que, pertenecientes a la raza blanca, llevaban la doble ventaja de su carácter progresivo y su mayor capacidad de adaptación. Esto, y los repelones inherentes a la guerra de sorpresa que el indio hacía, diéronles también la experiencia del desierto, la fe en el caballo, la amplificación del instinto nómade. Españoles recién salidos del cruzamiento arábigo, la analogía de situación en una vida tan semejante a la de los desiertos ancestrales, reavivó en su ser las tendencias del antepasado agareno; y su mezcla con aquellos otros nómades de llanura acentuó luego la caracterización del fenómeno".

En varias páginas prosigue este historiador haciendo una reconstrucción, siempre habilidosa, no siempre históricamente verídica, de la formación del tipo gaucho. Debe notarse que este tipo estuvo siempre en fusión, sin llegar jamás a cuajar en un ser de notas psicológicas inconfundibles. El siglo XVIII fué el siglo de su máxima rapidez en el proceso de la diferenciación de los restantes pobladores de nuestro suelo, pero aun así el continuado aporte de nuevos y dispares elementos retardó grandemente la cristalización necesaria para su indudable fisonomía uniforme. Así, por ejemplo, los gobernadores españoles de Montevideo y Buenos Aires enumeraban entre los más numerosos componentes de la falange de "gauderios" a los desertores de la marina de guerra y aun de la marina mercante del rey.

El gauderio venía a ser en cierto modo lo que los españoles que emigraban voluntaria o forzosamente por múltiples motivos a las regiones africanas donde imperaba el mahometismo; verdaderos renegados de la civilización, hombres perseguidos por sus delitos, deudores insolventes que buscaban en la fuga hacia el interior inaccesible la impunidad de las culpas cometidas, ya en el orden civil, ya en el penal. Hasta he leído que se pasaban al gremio de los gauderios los hijos pródigos de algunas familias ilustres del coloniaje.

Pero, vuelvo a repetirlo, estos eran los llamados gauderios, distintos de los gauchos normales, que hacían una vida rural tranquila, en paz con la policía y satisfechos del resultado de sus esfuerzos laboriosos como peones de estancia o como estancieros ellos mismos.

Pero aparte de esos dos vocablos, "gauderio" y "gaucho", hay otro, "payador", que en cierto sentido viene a complicarnos la explicación dada de los dos primeros. Lugones, al hacer una rebusca en textos extranjeros de vocablos afines, dice que proviene del portugués, cuya voz "palhada", bromear, mantiene una semejanza remarcable con "payada". No me conformo, en cambio, con la etimología helénica que el mismo escritor adjudica a "payada", diciendo que proviene del griego "paizo".

Puedo incorporar a las teorías sobre el sentido etimológico de "payador" una más fruto de la observación, casi siempre aguda y siempre llena de sugerencias, del viajero argentino W Jaime Molins. Este talentoso escritor que se dijera escribe sus viajes con la punta estilizada de su báculo montañero, insertó hace cerca de diez años en una revista de Buenos Aires llamada "Mú-

sica de América" dirigida por el profesor Talamón, crítico musical de "La Prensa, una curiosa teoría genérica.

Los señores Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Alcides Calandrelli habían ya dado a la luz pública sus disquisiciones sobre la voz "payador". La teoría del señor Molins debe ser cotejada con la de estos escritores, y en mi modesta opinión, abre un nuevo sendero para futuras investigaciones etimológicas. Hela aquí:

"Cuando se nos ocurre trasponer la Puna de Jujuy y en viejo solar de indios nos despojamos un poco de nuestro "gauchi-romanticismo" — un tanto convencional en estos tiempos de puro "bureau" — a menudo el vestigio incásico nos ofrece elementos nuevos y de alto valer para el estudio de las literaturas legendarias ríoplatenses.

"Para Buenos Aires, la literatura gauchesca tiene por límites geográficos desde el norte del Uruguay hasta los campos anegadizos del Tuyú, donde generalizó sus aventuras galantes, aquel matrero de carne y hueso que se llamó Santos Vega, recogido por la tradición como un tipo de romance. Más allá de esta zona litoraleña, parece que no hubiera para unestros escritores, tradición gauchesca — epopeya, diré mejor, hablando en términos literarios.

"El "quechua" y el "aymará", como he de probarlo en más de una oportunidad, tienen una influencia muy apreciable en los prodromos de nuestra literatura campesina. Se desconoce este contacto por la desorientación de nuestros investigadores y por la escasa vinculación literaria entre los escritores peruanistas (me refiero a los doctos en historia y arte incásicos), y los del Río de la Plata. Nuestra investigación suburbana — no es

despectivo el término — no rastrea más allá de la Quiaca, ni los hombres de letras del Perú y Bolivia, se lanzan al devaneo literario de seguir los rastros de la nación tahuantisuya, hasta las riberas del Atlántico. Cuando nos ocupemos menos de huronear bibliotecas y tomemos con amor la ruta incásica, es posible que encontremos en el camino, piedras que podrán servir de sillares al edificio de nuestra literatura gauchesca.

"De acuerdo con esta teoría esbozada someramente, me permito asegurar que el vocable "payador" o "pallador" — me da lo mismo — es de origen "quechua" o "quechua-aymará", puesto que su raíz fué unificada para los dos pueblos indígenas por los industriales de la conquista.

"Lámase "palliris" o "payoris", en toda la meseta andina, a las mujeres y jóvenes que en las bocaminas desmenuzan, seleccionan y agrupan, por tamaños, los pedernales con metal (plata, estaño, antimonio, etc.). Sobre esta clase de labor, se ha creado, lógicamente, el verbo "pallar" o "payar".

"Ahora bien: es una costumbre vulgarizada entre estos menestrales, acompañar la labor con cantos que tienen el carácter de nuestros contrapuntos camperos. "Pallar" es, sin duda, la labor menos pesada, menos inteligente y menos remunerada, en los asientos metalíferos, como es, por lo común, la que goza de mayor libertad, puesto que se ejecuta en la superficie de los cerros y no en el fondo de las lóbregas excavaciones.

"He tenido oportunidad de presenciar en la bocamina de un "ingenio" de Oruro, a dos jóvenes indios, en una interminable payada", ora en forma de conversación, sencillamente entonada, ora en diálogos de preguntas y respuestas. Y he pensado que los encomende-

ros, mientras ejercitaban el régimen oprobioso de la "mita", ocmplacían a los indios ingenuos, permitiéndoles estas expansiones de carácter sentimental".

Por la desconcertante disparidad de pareceres de los escasos entendidos americanos, la conclusión crítica carecería, en el caso de que ella nos fuese reclamada por el público curioso, de toda base permanente. América es, como en los tiempos de Alejandro de Humboldt un colosal enigma, particularmente por lo que respecta a los factores precolombinos étnicos y filológicos. Los esclarecimientos posteriores a la labor ciclópea del gran alemán no han sido, en puridad, otra cosa sino prolegómenos, diferenciaciones parciales, discriminación paulatina de elementos para una futura ordenación propiamente científica, hoy todavía en ciernes y cubierta por espesas tinieblas.

Si un tipo como el gauchesco que por decirlo así, aun es tangible a nuestra percepción psicológica y genética, presenta tan dura incógnita, ello no deberá producir asombro a nuestro afán inquiridor. Sépase que el gaucho es un trasmisor hasta nosotros, o muy cerca de nuestros tiempos, cuando menos, de residuos de otras civilizaciones, nacidas en tierra americana. Su indumento, su lenguaje, sus costumbres se hallan tocados por el hálito de edades pretéritas que España sólo intuyó mediante la investigación unilateral de sus misioneros y cronistas. La raza ibérica prestó material humano precioso, mas no fué su sangre la única que circuló por las arterias y venas del gaucho. De ahí el misterio esencial de esa estirpe.

La teoría antes transcripta del señor Molins demuestra que hay que manejar muchos datos hasta ahora des-

deñados por la literatura y la fácil filología de importación. Además, la geografía humana gauchesca está lejos de haber sido fijada con notas definitivas. Así como los ríos en su corriente se remontan hacia las altas cumbres que les dan nacimiento, también así la leyendaria gente gaucha debe al corazón de América, al misterioso, fascinador y milenario altiplano boliviano porción determinada de su carácter histórico que en esta hora hipocrítica de nuestras letras populares espera una revelación fundamental.

Dentro de la clasificación que Menéndez Pidal traza: Juglar, cantor alegre del bajo pueblo; trovador, cantor de calidad más fina y original, se podría hacer una ordenación, enteramente provisional, de "gauderio" y "payador". El "gauderio" habría sido el juglar ríoplatense, y el "payador" el noble trovador de nuestros campos.

No basta decir que el "gaucho" y el "gauderio", distintos en su conducta pero no en sus indumentos y en el sistema general de vida, fueron un producto de varia procedencia para dar por terminada, aun bajo la forma provisional de nuestros conocimientos actuales, su caracterización "grosso modo", porque quedan dos elementos fundamentales para estudiarlos: el suelo y el habitáculo por un lado, y por otro lado el origen propiamente étnico de ambos esquemas tal como hoy los vemos. Cuando menos, de su origen español habría que desentrañar la procedencia provincial, y ésta queda a las claras en descubierto si decimos que nuestro "gaucho" y nuestro "gauderio" nunca fueron catalanes, por ejemplo... La base fué netamente andaluza, y tanto que el lenguaje de las tierras meridionales españolas

grabó su impronta indeleble en el medio de expresión gauchesca. No significa esto que no haya habido gauchos de procedencia hispana del Norte, pues por de pronto es curioso observar en el siglo XIX, cuando menos hacia su segundo tercio, la gran cantidad de tipos de origen vasco y navarro entre los gauchos de procedencia blanca. Pero la sangre más cundida ha sido la andaluza.

Igual cosa hay que decir del "habitat" campesino uruguayo. Al recorrer las inmensas tierras de las dehesas andaluzas y hasta hoy mismo al pasar velozmente en el ferrocarril que desde Córdoba nos conduce a la encantada Sevilla, nos encontramos con la abismada sorpresa de quien cree hacer un regreso trasoceánico imprevisto, con el rancho humilde de adobe y paja quinchada como si nos halláramos en medio de nuestras lomadas que el ombú señorea con el agregado inevitable de una habitación criolla típica.

Muchísimo mejor que todas las disertaciones teóricas y que todas las adivinaciones más o menos fieles a la verdad del pasado, la identidad del común origen terruñero y nuestro amor filial hacia la luminosa Andalucía hace explosión en nosotros con irreprimible fervor de cordialidad.

Mucho más difícil que esta comprobación sentimental de la geografía humana hispanoríoplatense será la fijación de los confines que abarcaron el nacer de la estirpe gaucha y su aledaño el gauderio. Se comprenderá, sin embargo, que donde aquellas condiciones de vida se repiten bajo las mismas circunstancias de clima y medio, la vida queda condicionada a producir idénticas

costumbres con leves variantes que no alteran la suma total.

Se ha emitido algunas hipótesis, basadas todas en observaciones parciales, aunque exactas de nuestra historia, acerca del lugar primeramente habitado por el "gaucho" y el "gauderio". El historiados Blanco Acevedo opina que la región de Maldonado fué su cuna; el erudito Buenaventura Caviglia ha dado la solución de que fué en el actual territorio de Río Grande; algún historiógrafo argentino dice que Salta produjo los primeros "gauchos"; yo mismo, incitado ante esta profusión de opiniones a dar la mía, consigné en alguna parte que el "gaucho" es uruguayo y entrerriano antes que nada. Otros han sostenido que la Pampa le vió nacer primeramente, y en este número se cuentan el señor Lugones y el profesor Carlos Octavio Bunge. Este último escritor argentino, que ha dedicado al "gaucho" un nutrido ensayo todavía lleno de interés y de puntos de vista dignos de ser pensados, da la opinión concluyente de que "el gaucho se formó en la planicie y bajo un clima templado". Después traza un retrato físico genérico bastante aproximado a lo que yo considero que fué el tipo de habitante del campo. En lo que no convengo con el profesor Bunge es en admitir el individualismo del "gaucho". Los documentos coloniales ahora conocidos, en particular los que yo mismo he compulsado en los archivos españoles, tienden más bien a mostrar al "gaucho" como un hombre gregario, guerrero, sí, pero en pelotones compactos, viviendo con independencia pero sin rehuir la cooperación de sus allegados y congéneres. El contrabando que perseguían los funcionarios coloniales en el Uruguay, particularmente en la región del

Este, donde la frontera del Brasil se aproximaba más a Montevideo, solía estar custodiado por grupos bastante numerosos de gauchos, y recuerdo que una caravana de carros cargados de tabaco en naco brasileño, azúcar y yerba mate apresada en aquellos parajes del Chuy hacia 1780, iba custodiada por más de cuarenta gauchos bien montados y armados.

Entre sus costumbres civilizadas contábase la andaluza guitarra que lo filia inexcusablemente junto con su afición al canto. "Sentado sobre un cráneo de potro o de vaca — escribe el doctor Bunge —, bajo el alero del rancho, o bien sobre las salientes raíces de un ombú, tañía las armónicas cuerdas para acompañar sus canciones dolientes o chispeantes, a cuyo ritmo bailaban los jóvenes. De este modo se unían en una sola manifestación, como en las culturas primitivas, las tres artes: la danza, la música y la poesía. En la danza alternaban movimientos graciosos, solemnes y alegres zapateos. En la música -- cielitos, vidalitas, tristes a veces no sin marcado sabor morisco — recordaba las melodías populares de la bendita tierra de los claveles y de las castañuelas".

Atribuye Bunge el nacimiento periódico del "payador" a la costumbre gauchesca de "repetir poco las trovas ajenas y de olvidarlas, y a su aptitud imaginativa para improvisar acompañándose con la templada guitarra..." Las composiciones gauchescas se llamaban "trovas", y al que las hacía y cantaba, pues cantarlas y hacerlas era todo uno, "trovero". He podido advertir entre el "payador" y el "trovero" una diferencia bastante apreciable que se me antoja no mayor que la que iba del "juglar" al "trovador". En realidad, así como

el juglar solía cantar cosas hechas por otros y hacer simplemente de ellas una asimilación adaptada a cada auditorio, mientras el "trovador" poseía una calidad intelectual y a veces social muy superior (esto va dicho por cuenta del señor Menéndez Pidal, que a su vez hace algunas excepciones, pues recuerda el caso de Arnaldo Daniel), y sobre todo no era ejecutante de sus propias composiciones; así también el trovero fué algo como el "trovador" gauchesco, mientras el "payador", a la vez que cantaba con su acento varonil preñado de inflexiones agridulces como su vida agitada, tocaba con singular donaire la vihuela. El "payador" era un poeta espontáneo y migratorio, en lo cual apenas diferenciábase de los demás gauchos orientales que solían cambiar de querencia con la misma ágil presteza con que se desplazaban leguas y leguas sobre sus "fletes". El "payador" poseía, además, ciertas virtudes hombrunas muy señaladas en la rueda chispeante del fogón selvático y por cuantos conocían sus habilidades filarmónicas que venían a rimar en un plano superior las hazañas de su raza bravía. De ahí tomó pie en tiempos modernos el gran poeta argentino Rafael Obligado para componer su delicioso pequeño poema "Santos Vega", donde está tejida con arte nuevo la enredadera colonial del gran payador que tuvo un fatal y espeluznante contrapunto con el mismísimo diablo:

Santos Vega el payador,
aquel de la larga fama;
murió cantando su amor
como el pájaro en la rama

La pulpería (comercio típico campero en el que se

vendían, junto con la "pulpa" de la sabrosa carneada cercana, otros cien objetos manufacturados, ya criollos ya importados), la yerra, la doma; las carreras de cinta, de bandera, de simple apuesta de "parejeros"; las fiestas patronales, de la patria, o algunas otras reuniones criollas motivadas por pretextos diversos — el santo del patrón de la estancia, un bautizo, una boda, un velorio—, eran lugares de frecuentes espectáculos y daban origen a esa socialibidad ingenua de las razas fuertes como la nuestra que sabían dar al ingénio, al discreteo habilidoso y a las solemnidades del espíritu, la parte necesaria en su vida rústica pero nobilísima. Porque debe hacerse notar que no todo fué barbarie en las pampas ni siempre hubo sangre en reguero desde el local del baile campesino hasta el calabozo de la comisaría... Una sociedad rural vivía o, mejor dicho, convivía al lado del gauchaje abrupto dedicado a regir las toradas allá por el sendero espinoso del "monte" o al través de los "pasos" de los arroyos bellacos. Una sociedad rural sana de cuerpo y de alma mantenía ese lazo de unión entre la vida muelle y aburrida de las villas o de la capital y la soledad imponente de los campos. Estos poseían, por imposición natural, una especie de curiosa división social que ahora por primera vez se traza: la "estancia" y el "rancho". "Estancia" significaba no sólo amplitud territorial sino riqueza de semovientes, holgura de medios económicos, independencia social. El "rancho" era el vasallaje del gran propietario "estanciero", suficiencia modesta en los recursos, humildad de condición personal. El "estanciero" disponía de "agregados", de peones, de esclavos; el "ranchero" vivía apenas con la familia propia y algún muchacho para los "recados". Otra

diferencia entre la "estancia" y el "rancho": aquélla era un establecimiento puramente ganaderil; éste suponía siempre un campito labrado con su poco de granja rudimentaria y sus "lecheras". El rancho proveía a la estancia de las legumbres y otros alimentos primarios, vivía algo así como de proveedor secundario de la gran dehesa. La diferencia en el orden social y personal era mucho mayor aún, si cabe.

Una guardia militar más o menos cercana venía siempre a proteger teóricamente esos conglomerados que a veces paraban en ser pequeñas poblaciones recogidas bajo un plano regulador de los más elementales. En ese ambiente había sus dramas, sus comedias, sus desenlaces de amor y de odio humanos, en los que el hálito religioso, aunque tenue por la oposición de la naturaleza aisladora de toda cultura, solía soplar benéficamente. La familia del estanciero, en particular, vivía bajo una norma patriarcal.

Allí ocurrían los amenos bailes coloniales, y las estancias venían a ser como los hipotéticos castillos medievales a cuyas "almenas", digamos "casas", se aproximaban los gauchos payadores a entonar sus canciones y a hacer oír sus rasgados y sentimentales "estilitos". La pulpería surtía de lo necesario, si no era que ella misma se tornaba en espontáneo motivo del sarao campestre.

La pulpería se formaba como un establecimiento forzosamente estable y en ocasiones dotado de características arquitectónicas, si así puede decirse, inconfundibles. Unas veces estaba situada estratégicamente frente a un "paso" fluvial de tránsito obligatorio, otras veces la vemos instalada a la orilla de los pueblos medio cubierta

por las altas chumberas, a la sombra de un ombú o cercada de espinosas pitas. Más tarde, cuando a pesar de que la civilización urbana había avanzado, la vida rural se había vuelto más insegura a causa de las guerras sanguinosas por la independencia y luego las peleas fratricidas, la pulpería fué un almacén comercial dividido en dos compartimientos por una gigantesca reja vertical de gruesos barrotes de hierro batido que separaba el mostrador, al que se acercaban los clientes de dudosa confianza, del depósito o estantería de las famosas damajuanas de vino carlón o los botijos de apetecida "giñebra"...

En 1818 las andanzas militares sugirieron a los comerciantes abnegados de nuestro país resucitar un sistema de pulperías ambulantes ya alguna vez empleado para los ejércitos españoles de fines del siglo XVIII. Sobre este curioso género de pulperías, hubieron de legislar primero las ordenanzas españolas y más tarde, ya durante los primeros años de nuestra vida institucional, los padres de la patria, como don Manuel Calleros, quien presentó en 1831 un proyecto para reprimir los excesos del contrabando que esas pulperías autorizaban.

En enormes carretones se instalaban esos comercios semovientes y a ellos se arrimaban los versistas mezclados con los bebedores, tal vez para consolarlos de la frecuente trasformación que la caña embaulada y fermentada solía padecer, pues hubo día en que el pulpero sirvió algo así como vinagre en lugar de la vivificante bebida popular...

Aquel armatoste portátil girando sobre sus inverosímiles ejes de hierro batido, se aproximaba lentamente

a una reunión de gauchos que recibían al pulpero con las más vivas muestras de humorismo campechano y cordial. En este punto se hace absolutamente necesario rectificar las afirmaciones acerca del carácter griego de las payadas y escenas coreográficas gauchescas. Dejemos los símiles clásicos para su punto oportuno y pongamos en la observación de lo gauchesco un sentido menos erudito de la crítica.

No pocas leyendas españolas podrán ser seguidas al través de algunos cantos criollos dieciochescos; los refranes gauchescos tienen una auténtica precedencia en los tropos andaluces comprendidas sus pintorescas comparaciones y numerosos proloquios y aforismos emitidos bajo la forma métrica del dístico, como algunas docenas que yo mismo he revelado en un periódico de Montevideo, "Imparcial", hace unos cinco años:

Desgraciado el oriental
que cruce el campo y se pierda.

Hay que aguantar el abrojo
cuando la yegua es clinuda.

El sol es el poncho de los pobres

El que sabe, sabe, decía un lechero,
y le echaba agua a la leche.

Como correón ensebado
que se escapa por el ñudo.

Se quedó como el chingolo
arisco pal terronaso.

Y le quedó el corazón
como garganta de sapo.

Y otros muchos por el estilo.

Se ha dicho que el gaucho era un hombre agreste, desconfiado y sentimental al mismo tiempo. Creo que ésta es una de las muchas maneras como podría ser definido. Nunca fué zalamero, podría también agregarse, porque ninguna condición tan ajena a su alma como la adulación que en tiempos posteriores se ha adueñado de una porción considerable del alma popular ríoplatense. Tal vez habría que escribir un libro sobre esta preciosa cualidad espiritual de nuestros antepasados los gauchos, que la dignidad más alerta de su personalidad consistió siempre en la contención de los elogios del mérito ajeno ¡cuanto más en la alabanza de los defectos del prójimo!

Preciso ha sido que otras razas y otras sangres se hayan mezclado en nuestro pueblo para que aquella varonil sobriedad en loar, aun virtudes reales y reconocidas, se borrase una vez entrada nuestra nacionalidad en la etapa centenaria. Pero no es de la encomiable rusticidad política y social de nuestro gaucho que debo tratar, sino de su capacidad para sentir la naturaleza, el amor, la patria y dar a ese sentimiento una expresión rítmica y contagiosa.

Con gran inexactitud han afirmado algunos que no sentían la poesía gauchesca que el gaucho no sentía la poesía bajo las formas personales del romanticismo o tal como la cultivaron parnasianos y otros de modernidad lírica individualista. Claro es que se pide a simples juglares y trovadores de una edad media americana la

complejidad ideológica, a menudo reñida, por otra parte, con la verdadera originalidad poética, lo que aquellos pobres poetas no podían materialmente proporcionar al Parnaso. A pesar de estas injustas exigencias de quienes no sienten por una limitación congénita de su temperamento estético la belleza que se esconde en la corola simplísima de una margarita silvestre, la poesía gauchesca va atravesando todas las vicisitudes, todas las renovaciones literarias y aun queda en pie con la misma frescura sentimental de sus primeras auroras. Y no es poco mérito el suyo haber sorprendido dos o tres cuerdas del corazón humano del terruño y hacerlas vibrar incesantemente al unísono sin que el motivo se desgaste ni la inspiración perezca.

Cuando la musa campestre del Plata empezó sus primeros vagidos, carecía de toda tradición propiamente culta, que no era su afición tampoco el cultivar ninguna que tuviese nombres propios de poetas. Así como procrearon las primeras parejas de animales vacunos, caballares y lanares arrojadas por Hernandarias en nuestro vastísimo territorio al comienzo del siglo XVII, hacia 1605, así también algunas docenas de coplas populares andaluzas y media docena de romances peninsulares, bastaron para salir a flor de labios de aquellos ignaros colonos que desde diversos puntos de España ocuparon, de muy varias maneras, el suelo uruguayo. Unos vinieron con las expediciones militares, otros con los pobladores, otros se dispersaron entre el Plata y el Ibicuy huyendo de la justicia colonial con la que, sin duda, tenían cuentas que ventilar.

De ahí que el lenguaje gauchesco que empieza a ser perceptible en no pocos documentos oficiales de los

jefes militares destacados en la Banda Oriental a lo largo del siglo XVII y todo el siglo siguiente, se haya formado con relativa rapidez pero impregnado al principio con muchas expresiones y no pocos giros netamente acusadores de su origen andaluz, meridional. El gaucho de ese siglo y medio hablaba con más atildamiento que el de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, y el de mediados de este último con más pulcritud que el de fin del mismo tiempo.

Ya veremos cómo el "viejo Pancho" parece retomar expresiones dieciochescas y darles de nuevo la vida pasada, y por qué.

Fué la literatura popular española la que fecundó en nuestra tierra el nacer de la literatura gauchesca. No había en España propiamente hablando literatura nacional, salvo en el teatro durante el siglo XVIII. La farragosa producción peninsular de aquel tiempo no era capaz apenas sino de imitar malamente, y eso a distancia considerable de tiempo y perfección, la producción francesa académica. Sólo en el teatro popular los sainetes de don Ramón de la Cruz hubieran podido merecer una adaptación americana, pero ni el interés de los cómicos que sabían el repertorio peninsular casi todo traducido del francés ni la iniciativa de los pocos cultivadores coloniales de las bellas letras, coincidían en levantar un teatro vernáculo. Donde no era lo francés el modelo, éralo lo español, y donde no, la barbarie, el no ser. Las deliciosas petipiezas de D. Ramón de la Cruz no suscitaban imitadores aunque sí oyentes risueños que nunca creyeron fuesen mejores ellas que las comedias de Moratín o la de cualquiera otro de los empacados autores de la retórica del tiempo.

Si el teatro americano hubiese sido costumbrista, a imitación del de don Ramón de la Cruz, a esta fecha tendríamos una tradición escénica de las más estimadas. Pero no fué así, y veremos que la comedia como

la buena burlona pantomima
que al buen humor y aun a la risa anima

no tuvo entrada en nuestros "corrales", sino otro género escénico del cual no trataré sino de paso, porque no fué gauchesco aunque sí obra del primer poeta gauchesco, el iniciador Bartolomé Hidalgo. Sustituyóla con alguna ventaja de momento y, sobre todo, con gran popularidad social, el diálogo que tenía una inmediata tradición de decadencia en los teatros francés y español del siglo XVIII.

Este es el momento en que aparece el primer poeta criollo o gauchesco, Bartolomé Hidalgo.

Las cruentas luchas por la independencia de nuestro suelo hicieron surgir del oscuro fondo social de Montevideo, donde alentaba, como en todo núcleo urbano colonial, una casta de gentes raídas por la miseria y anuladas por la honradez trasmitida, un poeta lírico que enriqueciendo el habla castellana y dando nombre por vez primera a la musa informe del pueblo, con una sustancia medulosa agreste y agridulce, daría voz perenne a las palpitaciones del espíritu campero. Era Hidalgo este poeta que no había nacido en el campo, pero que a su contacto sintió la vitalidad futura de sus sentimientos al latir al unísono con los cantos melodiosos de los payadores anónimos. El 24 de agosto de 1788, según ha demostrado con la publicación de su partida de bautismo el notable escritor entrerriano doctor Martiniano Leguizamón, vió la luz de la tierra uruguaya en

Montevideo el dulce poeta nativo. Hijo legítimo del matrimonio de don Juan José Hidalgo con doña Catalina Ximénez, Hidalgo recibió la mejor educación posible dentro de la escasez de recursos de su familia. Se hizo pendolista del notario su tío don José Antonio Hidalgo, quien le enseñó los rudimentos literarios así como algunos de los clérigos seculares que tomaban a su cargo por una modesta cantidad mensual, a los niños que deseaban instruirse sumariamente en los conocimientos generales dados a la juventud montevideana. Hidalgo llegó a escribir con hermosísima letra, correta ortografía y estilo corriente. Fué empleado después de la aduana de Montevideo en las oficinas de su administrador, Prego de Oliver, y en la Real Hacienda, bajo las órdenes de don Jacinto Acuña de Figueroa, de cuyo hijo, el poeta don Francisco, fué Hidalgo compañero mayor varios años hasta la revolución de Mayo.

Los Diálogos y Cielitos de Hidalgo eran recitados y cantados en los campamentos, pulperías y reuniones de gauchos, de modo que constituyeron una lección memorable para los futuros poetas criollos del terruño. No debían haber muchos más diálogos que los suyos porque toda la literatura posterior gauchesca cuando es en diálogo imita directamente a Hidalgo. Para creer en la fecundidad de otros payadores seguramente más rústicos de lo que fué Hidalgo mismo y en la existencia de más Diálogos que los suyos, habría que producir la hipótesis un tanto sin fundamento de que se han perdido. Todo pudiera ser y en este terreno todas las teorías son posibles. La verdad literaria única y averiguada hasta hoy es que sólo Hidalgo dió el patrón o tipo para los diálogos posteriores a los que su musa risueña produjo, y nada más podemos decir.

Para conmemorar el tercer aniversario de la jura de la Constitución, un gaucho puro de profesión militar y de raza un tanto mestiza, don Hilario Ascasubi, temperamento varonil y de gran sentido trágico de la vida, compuso un Diálogo calcado en los de Hidalgo, en el que ponía de manifiesto los sentimientos del paisanaje ante las vicisitudes de la patria uruguaya en tal acontecimiento. La producción muy bien compuesta, el diálogo muy bien trabado, no denota ningún adelanto sobre la técnica que le precediera. Sirve, sí, para demostrar cómo la influencia de Hidalgo perduraba a pesar de que nuestro primer poeta había fallecido en 1822 y el Diálogo entre Jacinto Amores, gaucho oriental, con su paisano Simón Peñalva, en la costa del Queguay, está fechado en 1833. Sin género de duda Ascasubi muestra en él un dominio perfecto del campo y de las costumbres criollas, su verba es más aplomada que la de Hidalgo y su afluencia tan rápida que raya en excesivamente minuciosa. Mas las peripecias de Jacinto Amores antes de entrar por el portón de San Pedro hasta la Plaza Mayor para ver las fiestas de la Constitución, son amenas y de patética realidad.

Bajo el título general de "Paulino Lucero, trovas gauchas" Ascasubi publicó en un periódico de ese nombre y luego recopiló en el tercer volumen de sus obras poéticas publicadas en París en el año 1872, hasta 65 composiciones del mismo corte que el Diálogo, todas muy camperas y todas alusivas a los sucesos políticos y militares del Río de la Plata. Como Ascasubi estaba en Montevideo y había militado con el general Rivera contra Oribe, y luego permaneció durante la Guerra Grande dentro de la ciudad sitiada, sus poesías podrían

considerarse incorporadas al parnaso uruguayo. Constituyen esas sesenta y cinco composiciones, algunas de extensión mediana, el más nutrido repertorio de la musa gauchesca en nuestro país. Ascasubi, con todo, carecía de verdadera inspiración lírica, y sólo alcanza cierta altura poética en los episodios dramáticos, para los que tenía especiales aptitudes descriptivas. Cuando nos cuenta un "malón" de Indios, por ejemplo, su naturalismo se impregna de un misterioso encanto narrativo que seduce al lector al través de largas páginas de décimas flúidas envueltas en el acento más típicamente gauchesco que se haya conocido. Ascasubi era el más gaucho de todos los poetas, sin exceptuar al mismo Hernández con su "Martín Fierro". Esto no significa que sea el mejor de todos ellos.

En Hidalgo el gaucho ya ha perdido la edad de oro de la felicidad, pero todavía el predicado de la unión de los hombres libres del Sur es un ideal asequible. En Ascasubi ya las guerras civiles habían acostumbrado al paisano; así es que nada tiene de particular oír cantar batallas en las que la sangre fraterna ha corrido con terrible abundancia. Ascasubi inaugura en la poesía gauchesca cierta insensibilidad para el patriotismo puro de la época de la Independencia, y entra de lleno en las gestas fratricidas de la consolidación política interna de estos pueblos. No es que sea indiferente a los odios partidistas sino que ha aceptado el nuevo sino de la estirpe gaucha y acomoda su retórica, sus ideas y sus temas a los tiempos recientes.

En 1839 se publicaron en Montevideo algunos periódicos criollos, como el famoso "El Gaucho en Campaña", en cuyas columnas colaboró el mismo Ascasubi

con su virtuosismo habitual, exento de verdadera vena poética.

Después, hay que llegar hasta 1872 para encontrar un poeta que con cultura literaria general realice una obra estimable en lenguaje nativista. Don Antonio D. Lussich aparece, en efecto, hacia 1872 con sus "Los Tres Gauchos Orientales. Diálogo entre los paisanos Julián Jiménez, Mauricio Baliente y José Centurión". Tratan los tres personajes de la revolución blanca encabezada por Timoteo Aparicio y que terminó con la paz de abril de 1872. Lussich, blanco encarnizado y enemigo de toda conciliación con el partido del poder, hace hablar a esa gente en un tono a todas luces enconado contra los "dotores" nacionalistas que pactaron el cese de las hostilidades con el gobierno del presidente provisorio don Tomás Gomensoro. El tema, pues, es la guerra civil que ha terminado en mala hora para los personajes mentados quienes, al decir de Julián, uno de ellos:

Seis años de emigración
En suelo extraño tuvimos;
Penurias, males, sufrimos
Con grande resignación;
Cuando vino la imbasión
Nos encontró decididos,
Y hoy disgraciaos y vendidos
Como hacienda, por dinero,
Volvemos al extranjero
Dejando bienes queridos!

Los seis años de que habla Julián Jiménez fueron los que mediaron entre la entrada del general Flores

a Montevideo y la Revolución de 1871 hecha por Aparicio para devolver al partido blanco el perdido predominio político en el país. Largamente disertan los tres sobre las personalidades políticas, los jefes y caudillos que dirigieron la Revolución concluída, los amores que se enredaron en los tientos de sus alertas corazones, en las marchas y contramarchas de la expedición rebelde, y no dejan de explayarse en consideraciones de patriotismo fusionista. El temperamento gauchesco se halla patente a cada instante de este diálogo mediante la frecuente exposición de los temores y desconfianzas respecto de la lealtad del gobierno y sus partidarios.

Así como "Los Tres Gauchos Orientales" reflejaban el estado de ánimo del paisanaje durante la guerra de Aparicio, "El matrero Luciano Santos", su continuación con el subtítulo de "El rubio Pichinango", encierra las amargas reflexiones de la gente campera acerca de los tristes sucesos políticos que van desde la Paz de Abril de 1872 hasta la presidencia del Dr. José Eugenio Ellauri. La fecha del poema es 1873, de modo que el argumento abarca un año sólo de historia nacional vista por cuatro criollos. Trátase aquí de una relación pesimista y severa de todos los actores políticos de entonces, en la que desfilan, duramente calificados, los grandes directores del país, las componendas electoreras, los motineros de Montevideo, los periodistas y otros gremios. Aunque se ve a las claras que es un nacionalista el que habla por boca de sus personajes, los versos no son en demasía prosaicos, por la materia de que tratan, y hay verdadera chispa en los diálogos. El señor Lussich había estudiado con honda preocupación el habla "particular" del campo, y es muy entretenido ver cómo las institu-

ciones se vuelven personas en el espíritu del gauchaje y cómo veía éste los amaños de los dirigentes de la gran farsa política que concluyó con la dictadura del coronel Latorre.

No hay, pues, en los diálogos de Lussich de carácter político otra cosa que un nuevo desarrollo del viejo tema presentado por Hidalgo: el gaucho es una víctima de los políticos que lo aprovechan, y luego de exprimirlo, lo abandonan a sus miserias. Es lo que dice Baliente:

Al gaucho siempre lo quieren
Cuando tienen precisión,
Entonces, de corazón
Le pintan que lo prefieren,
Y que hasta por él se mueren.
Yo por éstas no me pierdo,
Y pa creerlos soy lerdo,
Ni les pido sus favores;
Ansí trato a esos dotores...
"Si te vide no me acuerdo!"

Si me indicasen que debo preferir alguno de los diálogos del señor Lussich, sin duda escogería aquel intitulado "Cantalicio Quirós y Miterio Castro en el Club Uruguay", sabrosa relación hecha con absoluta propiedad de lenguaje campero y gracia chispeante, donde se representa la visita del segundo a un baile y concierto en aquel centro social montevideano. La alta sociedad vista por un plebeyo que sabe contar sus impresiones, grotescamente deformadas por su inocente ignorancia, debiera ser algo más popular de lo que ha sido hasta ahora. Es un juguete en verso sumamente divertido,

donde el buen humor del autor se complace en deformar un poco en caricatura las reflexiones presumibles en un gaucho sencillo y francote. Claro es que el modelo ya eetaba proporcionado por el "Fausto" de Estanislao del Campo. Con todo, Lussich, sobre un tema de huella conocida, ha dejado su paso bien señalado.

Las cajas de folletos y hojas sueltas de la Biblioteca Nacional de Montevideo están atestadas de canciones criollas, la mayoría en décimas ramplonas, y de hojas sueltas de circunstancias. En este punto es indispensable recordar la importante publicación satírica "El Negro Timoteo", original en su porción más considerable, del diserto escritor humorístico don Wáshington Bermúdez, hijo del poeta que cantó a Liropeya, la virgen de la leyenda uruguaya de la Conquista, que la historia ha disipado como realidad vivida. Wáshington Bermúdez era un gran conocedor del idioma castellano; sus sátiras políticas a pesar de la dañosa abundancia con que fueron prodigadas en nuestra prensa, no han sido aún olvidadas. Algunas hay que serán recogidas en las Antologías. Bermúdez orientó hacia nueva senda la voz de la oposición a los malos gobiernos; su retórica se derramó inexausta sobre el papel de imprenta durante años y años. De vez en cuando la pluma de acero del viejo batallador mostraba reflejos apolíneos, para volver a la vulgaridad de la croniquilla diaria. "El Negro Timoteo" insertó también composiciones gauchescas, pero su especialidad fueron los versos en que se mezclaba el habla culta con el habla gauchesca, formándose algo así como el medio de expresión de la masa popular urbana que, aprehendiendo voces y giros del campo con estudiada habilidad satírica, hallaba la manera eficaz de zaherir los vicios y las lacras de los

mandones. Como suele ocurrir en todos los casos, la sátira de Bermúdez tenía una filosofía política un poco áspera y desencantada; carecía de orientación determinada. Su acento era tétrico y huraño, no poseía cordialidad. Y el gaucho nunca ha sido así. Desde 1870 hasta 1880 hay una como intromisión o penetración del campo en la ciudad. Montevideo es invadida más o menos pacíficamente por el paisanaje que acababa de intervenir en las luchas fratricidas. Montevideo se convierte en un puro arrabal de la Campaña semi bárbara a causa de tantos años de perturbación social y ética. Va a inaugurarse en nuestra hermosa capital la era de los motines, de los cuartelazos. El batallón será algo así como la guardia pretoriana que volteará presidentes y "gobernadores", título éste desconocido hasta la época del General Flores en nuestra vida orgánica posterior a 1830.

No tiene nada de particular, por lo tanto, que haya una gran producción gauchesca que, en cambio, carecía de valor estético alguno, sin que de su alterada existencia queden otras muestras que los diálogos de Lussich y la abundante bibliografía anónima de que es depositaria la Biblioteca Nacional.

Y pasado el año 1880 el movimiento civilista del Ateneo, del Club Universitario y del Instituto Pedagógico del Dr. Mariano Soler orienta hacia el estudio de las ciencias biológicas y sociales el ambiente que quiere redimirse de la opresión ignara de la Campaña. Disciplinas extranjeras abren nuevos horizontes a la juventud y el desprestigio que había caído sobre el gauchaje por su sangrienta intervención en las patriadas que los "dotores habían engendrado en proyecho de sus per-

sonales miras, aleja de la antigua admiración hacia el gaucho las actividades literarias. Solamente algunos escritores que no habían participado del movimiento pedagógico vareliano, del Ateno ni de las polémicas científico-religiosas en que fueron campeones espíritus modernos de grandes promesas, tuvieron estímulo suficiente en la propia inspiración para conservar el culto de los varoniles arrestos de nuestro centauro criollo; Francisco Bauzá dedicóle un breve ensayo no muy profundo pero suficiente para iniciar la reivindicación del personaje; Carlos Reyles tejería uno de los más fuertes y entrañables panegíricos del gaucho bravo, generoso y fatalista, y algunos poetas menores intentaron cantar al gaucho de las chacras y de los alrededores de la Capital. Otros lo hicieron pero en estilo grandilocuente, culto y de impronta francesa, como Manuel Bernárdez, o de afilinado sentimiento melancólico como Luis Piñeyro del Campo. Es una poesía funeral la que se cierne sobre la figura del paisano. Se le canta porque ya se va para siempre después del último combate en que se le llevó frente a frente de sus hermanos, para herirle luego con la acusación de ser un nuevo Caín. Piñeyro del Campo lo describe decrépito en su final crepuscular:

Sentado en la ramada silenciosa,
Y de la luz al último reflejo
Que se disuelve pálido en las cumbres,
Inconsciente dormita el pobre viejo.
¡Como la luz él muere! Ya rendida
Sobre el pecho doblégase su frente,
Por sus manos enjutas sostenida;
Mas del rostro que ciñe la melena
Que indómita en sus ojos se derrama,

Aún estalla en relámpagos la llama,
De su natural fiereza,
Como aún brillan las iras en los ojos
Del herido jaguar que, moribundo,
Esconde entre sus garras la cabeza.

Es una apología, como digo, de despedida literaria. El gaucho se había convertido en un tópico de retórica romántica, pero todavía no era llegado el momento de resucitar de nuevo con su pintoresco acento propio de la vieja patria de Hidalgo.

En 1893 un joven médico nacido en el hermoso pago de Sarandí del Yi, Elías Regules, publicaba con el modesto título de "Versitos criollos", un volumen de reducidas dimensiones en el que se recogían no más de veinte composiciones, casi todas en décimas de cuidada rima clásica. La poesía de Elías Regules, de un simpático y comunicativo lirismo venía a resucitar por fin después de tantos años de silencio en el campo del arte, los sentimientos criollos. No se trataba de una inspiración impersonal, objetiva que reflejaba estados de ánimo colectivos, sino simplemente el entusiasta lirismo de un hombre penetrado del rocío de nuestras llanuras, de nuestras colinas. La médula de la poesía de Elías Regules ha sido siempre un vibrante optimismo, pero en el cual la contemplación de la naturaleza interviene con ojos modernos en el paisaje interior del cantor. El notable crítico nacional "Lauxar" (Dr. Osvaldo Crispo Acosta) ha escrito la siguiente nota en su discreto estudio sobre la poesía gauchesca: "El doctor Elías Regules que es sin disputa posible, una de las personalidades más sanas y capaces del país, ha mostrado siempre la más entusiasta afición a las cosas de nuestra buena tie-

rra y en particular al gaucho. Tiene de éste, las mejores cualidades: la generosidad, la bondad que se disimula en varonil rudeza, la malicia socarrona, la energía, la altivez a toda prueba cuando el caso lo requiere. Ha fundado la Sociedad Criolla de la que es presidente perpetuo y ha compuesto excelentes versos criollos. Es el que debería hacer para el Uruguay el estudio de la poesía gauchesca". (154 de "Motivos de Crítica Hispanoamericanos"). Desgraciadamente no tengo noticia de que el ilustre autor de "La Tapera" haya dejado escrito ese ensayo que la oportuna indicación del doctor Crispo Acosta subrayara. De todos modos. El estudio, por lo que respecta a nuestro país está hecho en su más enjundiosa porción por el mismo profesor Crispo, donde la precisión crítica y la certera apreciación artística se unen siempre a una bien documentada información.

La poesía de Elías Regules contiene elementos dispares de la tradicional lírica campera, si hacemos excepción de su famoso contrapunto y de algunas atrayentes payadas que figuran en posteriores ediciones de los "Versos criollos". La boga de éstos ha sido tan grande que Regules recibía con frecuencia demostraciones de aprecio de toda América de parte de entusiastas lectores. ¡ Y eso que no solían conocer personalmente al autor de "Oro Viejo"! La personalidad del doctor Regules valía sin duda, muchísimo más que sus versos con ser muchos de ellos de lo más fino y bien sentido en materia gauchesca. Era una fiesta su conversación alada, cordialísima, sencilla y sembrada de pintorescas imágenes que espontáneas iban bordando sus comentarios, a modo de la música que hacen los sarandíes del

río Uruguay cuando el agua pasa por entre sus tallos flexibles en onduladas cintas.

Pero sus versos nos dejan, sin embargo, algo de lo que fué su amable espíritu. Melancólica apología del pasado gauchesco; elegíaca lamentación de su presente destino; sátira piadosa de los tipos urbanos desdeñosos de la antigua vida viril del gauchaje; emotividad amorosa suavemente triste; diálogos picarescos de rememoración de la vieja alegría del campo oriental. He aquí los motivos que agitaron la musa del poeta de Sarandí del Yi. Se le ha tachado de hacer dulzona y poco real el alma criolla antigua; se ha afirmado con despectiva frase que los gauchos de Elías Regules "eran ladinos y banales, como si ese tipo de imaginación pudiera representar el espíritu gallardo y heroico de los hombres que en las lejanías de los campos sentían cansarse los brazos de tanto empuñar ya las lanzas de las románticas patriadas. Retóricos en los sentimientos y en la expresión, los gauchos de las décimas montevideanas eran recibidos con regocijados comentarios en las ruedas bajo los ombúes de los campos, cuando comenzaron a oirse en las rejas de las pulperías los lamentos graves y viriles de "El Viejo Pancho". Pertenece este severo comentario a nuestro mejor novelista gauchesco, Justino Zavala Muniz. Me parece que en el Parnaso caben muchos poetas y que el generoso "Viejo Pancho" que tan grande amigo era de Elías Regules le habría dicho sin titubear muchas veces: "Abánquese, aparcero". La poesía de ambos vates se complementa en lugar de excluirse, y estoy seguro de que el éxito inagotable de los "Versos Criollos" que han logrado numerosas ediciones en treinta y tantos años de recorrer nuestra Cam-

paña regocijando de verdad el alma de nuestros criollos, es una garantía de que reflejan no toda pero sí una porción lírica muy estimable y valiosa del alma gaucha.

El trebolar oloroso de las décimas de Regules sigue encantando aún nuestros sentidos, porque su poesía sin dejar de ser auténtica muestra de la sentimentalidad criolla en uno de sus momentos de suavidad y ternura, que siempre los ha tenido aún en la tormenta del odio bélico y en los desgarramientos de la pasión que ciega la noción del derecho ajeno, es también la vibración de un delicado poeta íntimo que por las rendijas de los metros autóctonos gustaba derramar la miel de su cordialidad profundamente humana.

Y henos aquí, señores, ante el libro del impagable "Viejo Pancho" que ha revivido como ningún otro la poesía ancestral, porque si Regules tocó una cuerda melodiosa del alma nativa, el "Viejo Trelles" las tocó todas y de todas arrancó sonidos perdurables. Es un poeta de mucha mayor complejidad de lo que suele suponerse. Trelles es muy gaucho y es muy español. Yo he percibido innumerables veces al oír recitar sus composiciones más típicamente nativas, un tono profundo que como el fondo de la melodía superficial que hacía brotar sus versos, componía un poema sinfónico desbordante de hechizos. Hay algo más en el Viejo Pancho que en un simple poeta gaucho; hay el cantor español popular que entona seguidillas, soleares, estrofas, en fin, que no son sólo las simples combinaciones campesinas nuestras. ¡Extraño sino el de nuestra poesía campera! Después de dos siglos de autoctonía rutinaria, un hombre venido de España en su niñez nos vuelve

a enseñar el arte maravilloso del verso alado como un zorzal...

No menos popular que "La Tapera" de Regules es ya "La Güeya" del "Viejo Pancho" porque en aquella hay el lirismo cariñoso que envuelve como un abrazo materno el paisaje familiar, y en ésta la tragedia moral áspera y seca como la garganta del gaucho herido en lo más acerado de su corazón amante y digno. "La Güeya" vale más, indudablemente que su rival en popularidad porque hay en ella una ejecución de maestría intangible; es de esas poesías definitivas a las que nadie podría añadir ni quitar una sola coma para acentuar su terrible eficacia en las almas. Después de "La Güeya", prefiero "Mi testamento" dentro de las composiciones trágicas. Se trata, claro está, de una inspiración que sobrenada de la pura psicología gauchesca; aun así es grande su fuerza emotiva y el sentido admirable del tema elegido. Si un gaucho pudiese preocuparse de formular su testamento y de sobreponerse al tedio que le causaban alguaciles y notarios, seguramente habría hecho algo semejante a la poesía del Viejo Pancho. Y esta observación no va dicha en tono de censura sino para hacer ver cómo hay en la poesía gauchesca moderna un sentido que sin perder su vinculación con la vena clásica de sus temas, ha tomado ya caminos algo más novedosos y menos trillados, en comunicación con la poesía que ha tiempo se apartó de la monocorde armonía antigua. Entre la inspiración de vena gaucha pura y la inspiración llamada "nativista" de poetas que fueron discípulos de Darío un tiempo, el "Viejo Pancho" realiza un enlace de singular interés estético.

Por lo que respecta a las décimas nuestro poeta

es sin discusión posible el más virtuoso y a la vez el más inspirado de sus congéneres. Su verso es más nervudo y menos perifrásico que el de Elías Regules. Hay en el Viejo Pancho una masculinidad que trasciende a sus obras menos importantes. Su lirismo no es subjetivo sino de potente observación bien asida por el talle como suelen ser decididos los gauchos de sus endechas amorosas. Hay en él una madurez pintona que traza el perfil de sus décimas a punta de facón, haciéndole borduras para que no resulten ásperas, o demasiado tiesas.

Yo leí los primeros versos del señor Alonso y Trelles en "El Fogón" de Alcides De María que por nombre literario se apodaba "Calixto el Ñato". De María era más un buen animador del género gauchesco que un gran poeta en el mismo. Tampoco solía escribir en la modalidad típica, de modo que sus versos son algo semejante a los del Dr. Elías Regules, aunque todavía menos inspirado que éste. Calixto el Ñato representa una manera intermedia en el criollismo, algo así como el tránsito del campo puro visto y cantado, al campo observado con mirada actual, buscando hacerse oír y entender de todos por igual, puebleros y camperos.

Alcides De-María era un romántico metido en un criollo. Ocupa el sitial equidistante de Regules y Trelles. Sus mejores estrofas son: "Siga la huella", "A mi China", "El Matrero", "Pucha... si no vale nada".

Escribió en décimas de estructura clásica y en octavas sencillas. Ahora recuerdo también su Carta a Quintín Chingolo, a su china, rebosante de campechana intimidad bien expresada dentro de la general superficialidad del tono.

Al hundirse en la eternidad la inspiración llena de calor y alientos vitales del Viejo Pancho, la semilla poética ha fructificado de nuevo, esta vez en un cantor minuano, don Guillermo Cuadri, cuya colección de versos "El Agregao" merece una especial atención crítica, dado que ella encierra nuevos jugos silvestres de la siempre retoñante planta del criollismo.

El criollismo de Cuadri no se diferencia de los anteriores a partir de la modalidad de Regules, De-María y el Viejo Pancho, sino en temas determinados. También en los metros que por vía de ensayo ha puesto en ejercicio en composiciones como "El hombre", "Mudanzas", "Leña'e coroniya" y alguna otra que no recuerdo ahora. Las más están hechas en lindas décimas tan sueltas de cuerpo y tan ágiles dentro de la rima tirana que uno piensa, a veces, si esto que los poetas modernísimos de que la rima y el metro tiranizan la inspiración no será "pura habladuría" de noveleros, como diría el mismo Cuadri. En esto, la espontaneidad, la "madurez" del poeta hace competencia con la del Viejo Pancho que también ha trabajado primorosamente la décima. El poemita "Curandero" a pesar de cierto prosaísmo inevitable dada la enumeración de remedios caseros que allí se formula, es un vivo ejemplo de ese virtuosismo. Voy a copiar la primera estrofa de "Consejos" a un gurí, como prueba palmaria de lo que he dicho.

Antes que tu güelo empriendas
—ya qu'es chico el pastoreo
pal bagual de tu deseo
que te anda pidiendo riendas, —

quiero, gurí, que me atiendas
y oigas bien mi habladuría;
sos muy borrego entuabía,
ansina escuchá ¡canejo!
que ya sabrás porqué un biejo
tiene más luses qu'el día.

Cuadri es un cantor humorístico de primer orden. La cuerda sentimental es desconocida para él y suele anudar sus ironías razonando en bien de los brutos irracionales en detrimento de la maldad de los hombres. Alguna vez, sin embargo, como sucede en "No soples ansina", el poeta ha dado una nota melancólica semejante en sobriedad a la celebrada "Güeya" del Viejo Pancho. Este Viejo Pancho es mucho poeta, señores, y ha dejado su huella menos impura por cierto que la que descubriera su personaje en la poesía nacional.

La poesía de Cuadri y la del Viejo Pancho bien podrían servirle a Lugones de rectificativo de sus afirmaciones sobre la falta de amor del gaucho a la mujer, que el escritor argentino ha estampado en su obra "El Payador". Podríamos, por ejemplo, leerle de Cuadri aquella entretenida y psicológica composición "Mano a mano" donde rebate con arte y eficacia las murmuraciones de los puebleros de que el gaucho no sabe querer si no es con brutal pasión.

¡No amuele, mosito, que ha errao la picada!
Si no nos conoce no hable de nosotros.

Hace luego una aguda censura del amor pueblero y por último define el amor del gaucho que una vez ha hecho presa de su humanidad, le sigue y le embebece en

la contemplación y en la ilusión de la novia definitiva, la única que suelen tener.

Cuatro o cinco o seis poetas aguardan mi palabra sin pulir para siquiera de algún modo presentarse en la rueda del fogón de esta literatura tan lisa y tan llena de sustanciosa filosofía, en la que la tradición se alía invariablemente con la modernidad, donde no se pierde el hilo de Ariadna de las viejas ilusiones que se empeñan siempre en guiar a la musa de los nuevos cantos. Me aguardan, señores, B. Firpo y Firpo, Atilio Supparo, Ernesto Silveira, Claudio Servetto. Mas, ¿cómo hacer frente al tiempo que huye delante de mí y me roba vuestra ya cansada atención? Firpo y Firpo es autor de "Simarrón" en cuyo cantero lucen composiciones tan delicadas y perfumadas como "Una lágrima" y "Chicharrita de mis pagos"; Atilio Supparo ha escrito en "Parvas chicas" sonetos, vidalitas y cuartetas de simpática resonancia campera como "Mañana", "El Hornero", "Mi ombú", "¿Pa qué más?"; Ernesto Silveira autor de un librito intitulado "Tientos" donde se hallan composiciones de intensidad sentimental como "Consejo", "Pan amargo", "Es ansina compadre". Silveira ha abandonado la métrica tradicional gauchesca y no hay una sola décima en sus versos penetrados, transidos de una dolorosa visión de la vida. El lenguaje se mantiene dentro de una relativa fidelidad, pero sospecho que esas composiciones suyas muy elegantes y muy finas de color gris, trascienden ya del gauchismo clásico para ser algo así tristezas ultramodernas expresadas en el llano lenguaje de los fogones.

Mucho tendría que decir aún de otros poetas criollos que como Yamandú Rodríguez en su delicioso librito

"Aires de Campo" todo en décimas de ingeniosísima realización literaria, en la que fondo y forma se funden en el íntimo abrazo de la concepción estética, han seguido de más cerca las tendencias de Elías Regules. Yamandú Rodríguez es un poeta que ha dejado inédito un libro de poesías modernas influídas por el modernismo de 1910.

Y aquí debo dar término forzoso a mi dilatada disertación. El tema es de suyo incitante a divagaciones inacabables. Pero permítaseme todavía decir dos palabras acerca del porvenir y del papel que ha empezado a desempeñar en la poesía general de nuestro país la vena gauchesca. Notaréis, señores, que hace algunos años la poesía gauchesca andaba envuelta en ediciones groseras, sóio adquiridas y manejadas por las gentes del pueblo campesino, que con ellas hacían sus delicias y mediante ellas alcanzaban un vislumbre del fuego sagrado de la poesía humana. Hoy las circunstancias son muy otras. Hoy los poetas gauchescos son mimados por los públicos uruguayos, alcanzan celebridad y aceptación calurosa en las altas clases intelectuales, la crítica se afana en destacar sus méritos y cualidades, estableciendo preferencias y modas que contribuyen al crédito del gremio gaucho; los editores acuden solícitos en procura de nuevos originales que imprimir en copiosas y bien cuidadas ediciones de "amateur"; la gran masa de lectores agota los ejemplares y estimula la producción. ¿Qué ha pasado en tan pocos años? ¿Cuál ha sido el secreto de este renacimiento del criollismo? La comprensión de la importancia estética del tema gauchesco, la visión preclara de las posibilidades de su cultivo, mediante la comparación con la esterilidad de los esfuerzos

hechos en la penetración y explotación de otros terrenos estéticos, cuyos resultados han solido ser negativos. Finalmente, la causa principal está en que nos aproximamos lenta pero segura, inevitablemente, a una verdadera autonomía intelectual respecto de los viejos escenarios de la poesía europea. Esto último lo digo con todas las reservas del caso, puesto que la poesía no conoce límite y hace su presa lo mismo del águila que de una hormiga que vuela en la brisa.

Las obras más originales de la literatura americana, ha dicho Menéndez Pelayo, y con sus palabras concluyo, han sido éstas en que de la entraña de la selva, del campo llano y de la sierra abrupta han producido ejemplares de un valor estético innegable, capaces hoy mismo de fecundar la inspiración exótica adaptándola a la música de sonidos inefables por ser bellos y por ser nuestros.

1930.

Juan Zorrilla de San Martín

Por

José María Delgado

Juan Zorrilla de San Martín

Cuando se me hizo el honor de solicitar mi colaboración para llevar a cabo el ciclo de conferencias programado con motivo del primer centenario patrio, varios temas, algunos muy tentadores, se me propusieron. Desventuradamente sin duda para el autor de "Resonancias del Camino" su nombre estaba entre los que se me brindaron, y, es claro, no vacilé un segundo en elegirlo.

Dos impulsos igualmente enérgicos, aunque distintos en su índole ,determinaron esa preferencia. El uno me obligaba como una deuda. Venía desde las doradas riberas de la infancia. Brotaba del agua muerta, al imperio de la evocación, como el poeta manifestaba en el prólogo de "La Epopeya de Artigas" su deseo de hacer surgir la verdad del héroe en el alma de los artistas plásticos llamados a darle la vida inmortal del bronce: a la manera que emergía el ángel de la piscina probática.

El otro impulso obedecía al cálculo. Era pensamiento de hombre ducho que ha experimentado la sabiduría de las advertencias que, en la más grande de sus obras, pone Payró en boca del padre provinciano al despedir al hijo que va a doctorarse a la ciudad. "No importa que estudies o no, que lleves tal recta o tortuosa línea de conducta — le dice, más o menos, el la-

dino consejero — lo que tienes que tratar es de procurarte relaciones de influencia, es de proveerte de buenos padrinos, porque lo que vale m'hijo es saber arrimarse".

En este caso confieso que me he dejado seducir por la recomendación astuta y que aquí vengo con mucho del célebre nieto de Juan Moreira, en la seguridad de que cobijadas bajo la fama de nuestro gran patriarca lírico han de parecer mi audacia menos ligera y menos parda mi indigencia.

***

Antes de entrar en materia estimo que debo hacer una aclaración: Yo no he hecho, o no he podido hacer, un análisis crítico y catalogado de la copiosa obra de Zorrilla. He tratado simplemente de interpretarlo, de decir lo que ha sido para mí, de desentrañar el cómo y el porqué lo estimo y lo admiro. Tengo la presunción de que al abordarlo de este modo personal no haré más que traducir las causas y motivos que han generalizado su veneración. No hay mejor medio de llegar a lo hondo colectivo que el de indagar en lo hondo individual.

Por otra parte, biográficamente considerado, Zorrilla resulta un hombre muy precario. En lo que a hechos se refiere es una vida desprovista de sensacionalidad. Fué educado en atmósfera de seminarios, se doctoró en abogacía, tuvo la aventura ciudadana, el rapto bélico cuya ausencia es difícil de encontrar en los compatriotas de las generaciones pasadas, fué pediodista, fué diputado, fue Ministro Plenipotenciario en Francia y España, fué Profesor de las Facultades de Arquitectura y Derecho. Ha sido un modelo de virtud,

de lealtad a los principios, de fidelidad a los amores, de consecuencia a la tradición. Un verdadero ejemplo, sin duda; pero ¿hay algo menos pintoresco que los ejemplos?

Bibliográficamente, a pesar de la multiplicidad de su obra y de los distintos sectores del pensamiento que abordó, Zorrilla no aparece menos unitario e igual siempre a sí mismo. A la temprana edad en que murió el Cristo, las alondras líricas del poeta callaron, buscando para morir las ruinas de un templo abandonado. ¿Pero murieron? No. Nadie podrá dejar de oirlas, y de modo preponderante, en la profusa obra en prosa que realizó después. Las alondras le son consustanciales e inherentes. En cualquier sitio que penetre ha de llevar el fuego, la exaltación, la ingenuidad del inspirado y el panorama trascendente y suprarreal del visionario. Su más grande obra histórica, "La Epopeya de Artigas", es un canto épico; su más profunda meditación filosófica, "El Libro de Ruth", es un poema lírico.

Esto, como es natural, facilita la tarea exegética, porque viendo a Zorrilla a través de sus obras poéticas máximas, pueden obtenerse de sus modalidades, temperamento y rasgos específicos, diseños suficientemente nítidos como para que, articulándolos, llegue a completarse una imagen muy neta de su personalidad.

Como en casi todos los hogares que se alzaban sobre el suelo de la patria en las últimas décadas del siglo pasado, Zorrilla de San Martín ocupaba en el mío un sitio de privilegio. A menudo venía con los redobles de su lirismo épico a convulsionar el ámbito familiar, poblándolo de sombras legendarias o de altas sugestiones o de vaporosas melancolías. "Tabaré" era uno

de los libros más frecuentemente extraídos de la biblioteca paterna para animar las domésticas veladas, y no había labio de varón o de mujer que no temblara, ni esfuerzo de ademán o de vocalización que no se hiciera, a fin de satisfacer al poeta en su deseo de dar a la voz de la patria, apresada definitivamente en su Leyenda, la gloria que pedía.

Seguíamos los pasos de nuestro bardo como el de los seres muy amados. Sus palabras siempre nos parecían maravillosamente encendidas y las buscábamos con ahinco en los diarios y revistas que llegaban a nuestro alejado lar norteño. Los misales estéticos predilectos en la época de nuestra infancia, eran cuadernos presididos por su efigie y llenados con recortes prolijos de sus poemas y discursos. Su fama continuamente dilatada por conspícuos heraldos americanos y europeos, sus ruidosos triunfos, los homenajes que recibía de pueblos y reyes, la vehemencia con que se lo disputaban las más egregias tribunas, eran para nosotros motivo de júbilos y orgullos delirantes.

Teníamos para perturbarnos de ese modo una razón singular. Nuestro colegio, el más prestigioso del septentrión de la República y el único donde se podían cursar estudios secundarios, atraía entonces muchos escolares brasileños y argentinos. La emulación patriótica encontraba allí, como es de suponerse, una dócil palestra donde encender polémicas que con suma facilidad saltaban del terreno de la controversia oral al de las grescas contundentes.

Pero ya, a pesar de los derivados pugilistas y poniéndonos en concordancia con nuestra condición de gente dedicada a labores de mentalidad, nada pesaba

en nuestra balanza de valores lo que no representara una fuerza ideal, moral o intelectual. Los versos del mejicano Acuña otro de los ídolos de aquel tiempo, eran el exergo de nuestro escudo: admirábamos a Atenas enseñando a Roma, no a Roma conquistando a Atenas.

Se iniciaba acaso con nosotros ese grado evolutivo que el padre de "Tabaré" comenta en su conferencia sobre "El Descubrimiento y conquista del Río de la Plata", grado cuyo síntoma característico sería para el poeta la palidez que comienza a invadir "la aureola divinizada del hombre valiente y audaz a quien, en todas las regiones, la humanidad ha entregado su primer amor". Es la era en que a los alardes inauditos de la temeridad, "a la raya hecha en tierra por Pizarro con la punta del puñal, a la fabulosa humareda de las naves incendiadas por Cortés" empieza a otorgárseles menos galardón que a la energía serena y constructiva de los Irala, los Garay y los Valdivia.

Dominando ese criterio y siendo nuestro actual patriarca lírico posiblemente el más famoso de los bardos sudamericanos de su época, es fácil imaginarse lo que representaría para nosotros en aquellas impetuosas disputas escolares. Nos brindaba un bronce intraspasable como el broquel de Minerva y un arma certera como la piedra de David. Arrojábamos su nombre en la batalla ardiente como si para concluirla de una vez hubiera que abandonar la munición común y lanzar sobre el enemigo montañas o aerolitos.

Educados dentro del catolicismo, el mismo título de trovador cristiano que amaba ostentar el poeta, completaba una figura que sin ese perfil nos hubiera parecido entonces imperfecta o mutilada.

Entonces, y tal vez hoy también, a pesar de que nuestros conceptos filosóficos, agitados por profundas convulsiones, estén muy lejos de seguir caminando por aquellas ingenuas y diáfanas llanuras metafísicas de los primeros años.

Somos ahora incrédulos y sin embargo nos disgustaría que no existiera la fe, que no hubiera celebraciones litúrgicas, ni iglesias iluminadas, ni multitudes contraídas, ni cánticos que escapándose por las ventanas de los conventos vinieran, de pronto, a prendérsenos del alma, como leves dedos de zarzas místicas que quisieran sustraerla al tumulto de los tránsitos vulgares.

También nos causaría desabrimiento encontrar al adolescente fervoroso que escribiera "Notas de un Himno", ambulando por los predios escépticos o materialistas. Estrecharíamos allí sus manos correligionarias sin calor, como si estuvieran sucias de apostasía o como las de un buhonero que nos hubiera defraudado.

Porque puede cambiar nuestro espíritu de posición mental, como nuestro corazón de amor, conservando siempre una gran ternura por las ideas y pasiones que tuvimos. Es posible perder y sepultar una divinidad sin que dejemos de seguir aspirando la poesía de los cultos y de los edificios teogónicos que engendrara. Como podemos encontrar en materia de amor la reina absoluta e inconmovible, la mujer con quien compenetremos las almas hasta la unidad, sin que eso nos impida guardar un dulce afecto por las primeras novias. Podemos no creer y sin embargo persistir en poner los zapatos en la ventana de los dones mágicos

y odiar incluso al que se burlara de nuestras quiméricas esperanzas.

Zorrilla de San Martín representa la expresión del alma nacional, ha sido el genuino intérprete de los sentimientos colectivos. Equivale para nuestro Uruguay a lo que fué el Dante para la Italia medioeval, Hugo para la Francia, Michiewicz para la Polonia desmembrada, Guerra Junqueiro para Portugal. Nadie como él nos traducía en idioma rítmico y de manera tan cristalina, las confusas sensaciones estéticas que nos hacían brotar la contemplación de nuestra naturaleza, o los recogimientos religiosos, o los relatos de las hazañas de nuestros héroes. Nada nos venía más pronto que sus estrofas o sus imágenes. No rompíamos un espejo de agua sin que en seguida lo viéramos aparecer entre "los temblorosos círculos concéntricos" que brotaban del cristal herido. Cuando en las vacaciones huíamos al campo a embriagarnos de colinas, de arroyos y de montes, lo llevábamos con nosotros, como huésped predilecto del alma, para que nos contara las leyendas "que narran el ombú de nuestras lomas, el verde canelón de las riberas, la palma centenaria, el ñandubay, los talas y las ceibas".

Evocábamos así entre las laderas abruptas de los cerros o entre las espesuras selváticas, el perfil de los caciques, a los que el poeta nos había enseñado a amar. Algún ñandú que cruzaba raudo como una flecha rasgando el trebolar, alguna piedra toscamente pulida que encontráramos, un tronco secular que se nos apareciera guardando la cicatriz de un lanzazo, tal cual vaga humareda que miráramos elevarse por encima de una re-

mota serranía, daban a las sombras evocadas un engaño de vida real que nos era muy dulce sostener.

Porque nosotros considerábamos a los indígenas nuestros manes primogénitos, nos creíamos descendientes o prolongación del aborigen y no del español conquistador o colonial. En la historia nuestro afecto se inclinaba siempre hacia el lado de la raza autóctona. Festejábamos la terrible emboscada que preparó el charrúa a las intrusas huestes de Solís y nos ponía el alma nocturna como cuando pasábamos sobre las páginas del desastre artiguista de Tacuarembó, el relato de la derrota definitiva que don Juan de Garay infligió a la estirpe india. Cuando nos aseguraban que la charrúa había sido la raza más indomable de América nos sentíamos henchidos por una especie de orgullo filial; del mismo modo que nos sublevaban, al igual que calumnias arrojadas sobre sombras paternas, ciertos hábitos que, como el de la antropofagia, se obstinaban en adjudicarle algunos cronistas del Descubrimiento.

Nuestro criterio, como todos los raciocinios infantiles era de una lógica rotunda. Nos sentíamos enlazados a las tribus autóctonas por el único vínculo que enlaza a los constituyentes de una nación: la comarca donde se ha nacido. Consanguíneamente podíamos mirar al conquistador y al colono como a nuestros abuelos, históricamente teníamos que mirarlos como usurpadores y considerar los términos de su dominio como un eclipse de la patria a la que, impulsados por nuestro bardo, veíamos arrancar no del día en que la hallaron los navegantes hispánicos, sino "del instinto innato de libertad salvaje de nuestros primeros aborígenes".

Había para nosotros una parábola trisecular que

unía a los últimos flecheros charrúas con los soldados libertadores de 1811, y todo nos indicaba que el Precursor y sus tenientes temerarios eran fuerzas vindicatorias, iguales en su intimidad esencial a las que animaban a los postreros caciques.

No he traído, como es de prever, estas hipótesis infantiles para averiguar lo que haya en ellas de sensatez o de extravío, sino para dar otra prueba del imperio sentimental que el estro de Zorrilla de San Martín ejerció sobre nuestras almas recién llegadas a la vida. Porque esa inclinación emocionada que nos arrastraba al exaltamiento del indio nativo era de origen puramente reflejo. Amábamos al aborgien — ¡oh fuerza de la armonía y de las imágenes! — obedeciendo a un cautiverio taumaturgo. Eramos sólo ecos sobresaltados, asteroides desprendidos de la fosforescente nebulosa que engendrara a Tabaré.

Y como siempre ha pasado en los dominios de la magia, los encantados íbamos mucho más allá que el hechicero: dilatábamos sus panoramas, transformábamos sus latencias en palpitaciones, sus sueños en realidades, sus bosquejos en formas acabadas. Así para nosotros no existía duda, como existía para el poeta, de que los hombres que encontrara la conquista ibérica en la margen oriental del Paraná-Guazú habían sido mártires de una patria, y no de otra sino de esta cuya independencia jurábamos en estrofas hímnicas defender hasta la muerte.

Creíamos en su redención por lo mismo que habían sido héroes de esa idea. No veíamos "la sombra desnuda de su raza" muerta entre las zarzas sino persistiendo como la aureola de los inmolados en aras de

las sagradas causas. No era, no, el linaje aquí destruído por el ibérico "un grito articulado en el vacío, que muere sin nacer, que a nadie llama", sino una voz poderosa que perdió el tono humano para adquirir el de los bronces eternos al sucumbir por la libertad de nuestro suelo.

Todo lo que para el poeta era nebuloso, dubitativo e incierto, para nosotros era afirmación y transparencia. Así también los simples iniciados suelen rebasar a los profetas y mirar con absoluta nitidez la imagen mítica que apenas se atreven a esbozar o a suscitar los augures inspirados.

Y sin embargo, a pesar del ardiente amor indígena que nos infiltró, "Tabaré", visto friamente, no puede ser considerado como la epopeya de nuestra estirpe primitiva. Los aborígenes, sus usos y costumbres, sus mitos y tragedias, están apenas diseñados o entrevistos. En vez de constituir la parte esencial, aparecen como un bajo relieve del monumento literario. Su protagonista no es un charrúa puro, sino un mestizo al que la mezcla sanguínea había llenado el alma de vaguedades románticas y agitaciones espirituales anómalas para su especie.

Era un ser anodino al que los indios auténticos miraban con asombro por el cerco azulado que tenía en las pupilas. En la herencia dejada al ambiguo retoño por sus progenitores — contrariamente a lo que parece ser la regla en la cruza de la raza blanca con la aborigen americana — predominó mucho más la parte correspondiente a la desventurada Magdalena que al salvaje Caracé. El niño ha nacido con una sensibilidad extraña al ambiente. Anda entre sus medio hermanos

vago, extranjero, fuera de foco. Nunca hubiera podido ser tomado como un paradigma por la tribu. No le hubiera esta ofrecido jamás las insignias del cacique sino, más bien, los yuyos del herbolario, curador de aojos y maleficios. El pequeño Tabaré habla a su madre inconsolable en un idioma sentimental y en un tono religioso completamente desconocidos en su estirpe. En vez de fiar su esperanza al hacha o a la flecha, la cifraba en la oración.

Le dice:

No llores más. Porque no llores nunca
Yo rezo, siempre rezo.
En la cruz que recibe las plegarias,
En esa que has clavado entre los ceibos,
A hacer su nido bajarán los ángeles
Y a recoger mis ruegos.
No llores que la virgen invisible
Que me enseñaste a amar, vendrá por ellos
Y a tí también te besará en la frente
Y a nuestro lado velará tu sueño.

Estas palabras llenas de consuelo evangélico son pronunciadas por el precoz semicharrúa en la ribera india de uno de nuestros ríos como podrían serlo en la civilizada de cualquier río de la cristianidad. Revelan un fervor desprovisto de todo carácter típico. Es la fe tradicional que no ha adquirido el menor rasgo nuevo, como podría esperarse, al filtrarse por el alma del niño charrúa.

Y hagamos ya, de paso, otra observación: hasta la orilla en que madre e hijo confidencian llegan, ape-

nas como para poner una nota de contraste, los aullidos y el alboroto ebrio de la horda que en el bosque próximo se enardece bebiendo linfas fermentadas de palmas y algarrobos. Es evidente que en esta fiesta báquica estaban los motivos originales, el interés temático mayor y, sobre todo, la palpitación colectiva que en la epopeya debe ocupar el lugar predominante. En el gran poema de Zorrilla de San Martín ocurre generalmente lo inverso: allí donde se encuentren elementos líricos y épicos, son aquellos los que adquieren prevalencia.

Tabaré no es ni física ni psicológicamente el representante de una raza, es un bastardo a quien la religión de la madre ha sumergido en una suerte de sonambulismo místico sustrayéndole o nublándole las cualidades fundamentales de su especie.

Veamos si no cómo lo encuentran los soldados de don Gonzalo de Orgaz, el capitán de los tercios hispanos invasores. Lo hallan en actitud de duelo o de plegaria al cruzar un bosque, ensimismado hasta no sentir los pasos de la patrulla, ni el ruido de las adargas y los arcabuces. No esboza el menor gesto de resistencia. Es un sujeto que vive y viste distinto a los demás indios. No atraviesa a su labio el signo del guerrero, no ciñe plumas en su frente y, lo que es más extraño todavía a la idiosincrasia charrúa, es un ser que se enternece, que se azora, que suspira y lanza ayes.

¿Gana o pierde el poema épico al tener por protagonista a este ser híbrido y dudoso? Pierde, sin duda, en originalidad; porque, gracias a su origen mezclado, Tabaré cobra la fisonomía de un heroe romántico, enamorado de imposibles, enredado en sutiles melancolías,

propenso a las abstraciones sentimentales, tipo universal muy común dentro de la literatura.

Un indio puro, un cacique auténtico, soberbio de fiereza, un magnífico bárbaro que no inspirara amor ni pesadumbre, sino temor y sensación de fuerza huracanada e indómita, un prototipo de aquella hirsuta estirpe que no conoció las lágrimas ni el perdón, un monstruo, en fin, para nuestra conciencia civilizada, pero un modelo para el sentir de los charrúas hubiera dado al poema el sabor de lo inédito o de lo excepcional.

Pero si Tabaré es un tipo amorfo en cuanto se le considere por sus caracteres étnicos o anímicos y se le relacione con el común de su especie, es en cambio un sujeto vivo engendrado en la realidad íntima del poeta, a cuyas vehemencias románticas y cristianas sirve de intérprete fidelísimo.

Si el bardo se hubiera empeñado en forjar un prototipo racial, casi me atrevo a afirmar que dada su naturaleza, no hubiera podido modelar más que un hermoso pero frío cadáver, una sombra incapaz de provocarnos esa sensación de autenticidad sentimental, de verdad humana absoluta, colocada por encima de matices regionales o étnicos, que constituye el encanto mayor de "Tabaré" y el sostén sobre el cual se ha mantenido y se mantendrá enhiesto desafiando las modas y las edades.

El poeta parece haber elegido un héroe por intermedio del cual pudiera proyectar muchos de sus propios sentimientos, ubicándolo en situaciones semejantes a aquellas en que la vida le había colocado. Se pueden descubrir tantos estados de alma y posiciones coincidentes entre Zorrilla de San Martín y Tabaré, que auto-

rizan a suponerlos relacionados no al modo del creador con lo por él creado, sino del objeto con la sombra.

Hay, por ejemplo, entre la situación del mestizo sobrecargado de herencias refinadas, estremecido constantemente por el recuerdo impreciso de un dulce bien que perdiera y criado entre la barbarie del toldería, una semejanza que no me parece traída por los cabellos con la del ferviente católico, peregrino sordo a los bullicios del mundo, atento sólo a las voces interiores y a la contemplación de sus panoramas metafísicos. Los dos son ciudadanos de otra patria. Aquello que el uno cree observar como a través de una niebla espesa: miradas azules, labios que lo rozan, leves como el aire de la tarde, sombras que lo tutelan en el fragor de los combates, canciones que parecen despertarse en los limos del alma al conjuro de un trino o de un murmullo de agua: ¿qué son sino las alucinaciones y revelaciones vistas u oídas por el místico en las manifestaciones de la naturaleza? Ambos, protagonista y poemático creador, están llenos de reminiscencias, añoranzas y ansiedades parahumanas, ambos caminan como extranjeros sobre la tierra que pisan y se creen rodeados de séquitos impalpables.

Pero no son sólo similitudes de esta naturaleza, un tanto vagas e hipotéticas, las que indentifican al rapsoda con su héroe. Existen lazos que los anudan de manera mucho más probatoria y concreta. Entre los pasajes de "Tabaré" que percuten el alma con emoción más viva, deben colocarse prevalentemente los que traducen el sentimiento de la orfandad.

Zorrilla de San Martín, bajo este aspecto, llega a la unificación total con el protagonista de su epopeya. Al

igual que éste, el poeta perdió la ternura maternal cuando recién sus pies comenzaban a aventurarse haciendo proezas de equilibrio por los patios y salones de la casona paterna. Es la voz de su alma, indudablemente, la que sale por la boca del indio, cuando implora por este amor del cual sólo tiene memorias borrosas y diseños sepultados en la subconciencia, de donde brotan como envueltos en halos misteriosos.

Ya en su libro primigenio, "Notas de un Himno" Zorrilla había dado claros signos de las amargas huellas que la temprana ausencia maternal había dejado en el fondo de su espíritu. Hay en su vida un hueco, un vacío que si bien, gracias en parte al influjo religioso y en parte a la fortuna de haberse visto rodeado por cariños sustitutivos, no lo airaban contra los decretos de la fatalidad o la omnipotencia — llamémosle como se quiera — le arrancaban patéticas quejumbres e interrogaciones desconsoladas.

"Madre, madre adorada — por qué tu voz me deja sólo? — imploraba. "Ni un recuerdo siquiera de tu imagen consigo, ni una chispa salvada del incendio que mi dicha anegó siendo tan niño." "Qué felices los hombres que pueden decir llorando: madre mia!"

Con todos los vagos despojos que le quedan del ser perdido le ha engendrado en la intimidad un culto casi divino, forjado como el rito mosaico nada más que de misterios y símbolos. Pero un culto no le basta. Un creyente, un constructor de dogmas religiosos, es un poseído por ansias espirituales que no tienen necesidad para satisfacerse — él nos lo dice en uno de sus poemas de la adolescencia — ni siquiera de la presencia de un ídolo o de una imagen: le alcanza con recon-

centrarse. Cosa muy distinta es el culto de la novia, de la esposa o de la madre. Estas no son veneraciones metafísicas, sin que por eso pierdan su pureza. Son imperativos categóricos y materiales de la vida humana, son ternuras cuya ausencia no podemos reemplazar con devociones empíricas. Y el poeta, aun dentro de su ajustada obediencia al concepto teológico hebreo-cristiano, pudo articular esta lamentación frente al espectro de la madre muerta: "En los templos se adora de rodillas — y yo quiero tus brazos: ¡soy tu hijo!"

Maduro ya el joven lírico de "Notas de un Himno", atenuada la perentoriedad de las exigencias, conseguido el arte del bello decir, aquellas tribulaciones del niño huérfano adquirirían un cierto carácter místico y serían moduladas en acordes de pureza y hondura pocas veces igualados en la literatura castellana. Zorrilla de San Martín, posiblemente atraído por el deseo de expresar un sentimiento en el que estaba tan profundamente doctorado, colocó al personaje central de su poema en forma de poder concretar las congojas y emociones de su propia niñez y adolescencia.

El despertar del amor suscitado en Tabaré por el encuentro de Blanca debe ser también reproducción fiel del que promoviera en el poeta el hallazgo de la novia. Una mujer aparente o real, sea virgen en el cielo, o criatura en la tierra o imagen en la fantasía, tiene que tener el hombre muy próximo de sí como aspiración concreta y motora de sus fervores, de sus brazos o de sus ensueños.

Si creemos con algunos sabios en la naturaleza andrógina de la especie humana, podría suponerse que el hombre tiende a completarse buscando los elementos

que preponderancias glandulares ahogaron en el alba biológica.

Así vemos la existencia del indio niño, calco de la del niño poeta, velada continuamente por una forma femenina necesariamente angélica y dolorosa por ser una posibilidad absolutamente intangible y necesariamente imprecisa por pretenderse construir con recuerdos ópticos de cuando recién los ojos comenzaban a ejercer su ministerio. Este fantasma a cada instante entrevisto e invocado por la fatiga, por el dolor, por la nostalgia, por la soledad, terminaría por transformarse, a favor del temperamento y el ambiente, en un inagotable manantial de motivos líricos.

Seres atormentados por una orfandad tan hondamente conmovida, necesitados de construirse una imagen para amparo y consuelo de su vacío, cuando hallan a la amada es natural que sientan algo así como la encarnación de una efigie metafísica, como el cuajo súbito que el bronce presta a la idea escultórica. Criatura encontrada y madre soñada se refunden o superponen hasta el punto de hacer difícilmente perceptibles rasgos y caracteres fisonómicos diferenciales. Tabaré a la vista de Blanca exclama concentrando sin duda el pensamiento de todos los huérfanos de la tierra cuando encuentran al amor:

Era así como tú la madre mia,
Era así como tú,
Miraba con sus ojos y en tus ojos
Puso su luz.

El poeta de "Tabaré" canta generalmente observando las cosas y la lucha racial desde el campo cono-

cido. Prefiere, como ya lo hemos visto, oir la conversación de la cautiva Magdalena y su infante, en vez de presenciar la orgía india cuyos ecos llegan intermitentemente desde el bosque poniendo sobre el tierno diálogo una especie de relampagueo lejano y siniestro. Prefiere mirar con las pupilas de los soldados españoles que vigilan desde los bastiones de San Salvador que con aquellas que andan, preñadas de salvajes iras, atisbando el pueblucho entre los matorrales. Y en lugar de situar el centro narrativo en el centro de la acción, como ocurre en el duelo de Tabaré y Yamandú, se inclina a ubicarlo en el centro de la emoción: en este caso la zozobra de Blanca, espantada testigo de aquel combate.

Todas estas predilecciones, que sin duda quitaron al poeta y a la literatura americana la espléndida y única ocasión de construir la biblia de sus indiadas, como el Martín Fierro lo es de su gauchaje, obedecen no a pobreza de visión o a indigencia conceptual, sino a imperativos del temperamento. Sólo marchando a contracorriente de su alma, sólo violentando sus repulsas naturales el bardo hubiera podido dar arquitectura a una epopeya semejante. Porque es en vano que pida, como lo hace en la introducción de su poema, la lira de hierro, la más pesada y negra, la que no se rompe y nos contesta aun arrojada al fondo del abismo. No son esas sus cuerdas. Sus manos están forjadas para hacer vibrar las arpas sutiles. Su alma es un juego de aguas iluminadas, románticas y rumorosas, no una torre de impávida e imponente grandeza. En ningún lado se place y se aposenta con más amor que dentro del tierno corazón de Blanca, o de la entraña del Padre

Estevan, o del espíritu indeciso y misteriosameent embargado de Tabaré. Es la música de los medios tonos y oros crepusculares, — timideces matutinas, gorjeos medrosos, amarguras resignadas — la que maneja con mayor fortuna. Sus óleos y orquestaciones de la naturaleza están casi todos realizados en horas de dulzura, de armonía o de estupor. Ama ver mansos los ríos, las fieras aquietadas, los árboles apenas estremecidos, los pájaros confiados. Hasta el ojo del tigre que acecha en los breñales o el diente ahuecado de la crucera, parecen en sus cuadros imbuídos de dulcedumbre. Sus panoramas están casi siempre como envueltos en un halo edénico y parecen presididos al mismo tiempo por la flauta pagana de Pan y por la bondad del dios nazareno. Son como acuarelas campesinas de las que emanan olas de delicias idílicas o alientos de perfumes bucólicos. Y como lírico grande, que lo es, al ponerse en contacto con la naturaleza Zorrilla de San Martín siente la fiebre alucinante y genésica que constituye el objeto primordial del poeta y la prueba de su autenticidad: dar no sólo espíritu sino conciencia a lo inanimado.

Así cuando el bardo restituye a la libertad de las aguas, los bosques y los vientos a Tabaré arrojado del villorrio, en todas las casas y los elementos vé seres y demanda piedad o ayuda a los genios de la ribera que, por la noche, convierten a los indios en reptiles; a los fantasmas artesanos de las corolas, elaboradores de los néctares y perfumes "que recogen los labios sedientos de los céfiros", a los que "agrían las crespas yerbas despreciadas por el carpincho y por la nutria", "a las vírgenes transparentes que se columpian en las ramas de los molles o que bajan y suben por las hebras lacias

con que acaricia el sauce las acuáticas yerbas ribereñas; "a los hijos de los crepúsculos azules que embozan los montes y en las blancas osamentas hacen brotar los fuegos fatuos"; "a los remeros invisibles que empujan blandamente al camalote"; "a los engendros de los ríos que sostienen las islas con sus hombros y debajo de ellas recortan los arpones y las escamas del dorado"...

Todo asimismo comprende el dolor del alma errante y se contagia o se solidariza con su pena. Sólo un poeta mayor es capaz de dar a las cosas una espiritualización tan intensamente sostenida y trasmitirla en un torrente de imágenes tan exactas.

El delirio se apodera del pobre indio febril y magullado y entonces el bosque entero se convierte en una multitud de espectros. La situación tiene alguna semejanza con la del rey Lear extraviado en la selva shakesperiana. Pero el rey Lear es dentro de la furiosa tempestad como otra fuerza cósmica más terrible que la de los elementos desencadenados y Tabaré, en medio del bosque sereno, es un alucinado sobrecogido y melancólico. La selva por donde anda el soberano civilizado da sensación de salvajismo, el virgen bosque americano del charrúa, impresión de maternidad. El monarca senil acciona frente al dolor como un bárbaro magnífico, el indio joven como un tímido príncipe sumergido en el estupor.

No hago este ligero paralelo con otro propósito que el de reiterar una opinión que ya he esbozado: Zorrilla de San Martín no posee la clave de lo tempestuoso o de lo formidable y no podría por lo tanto dar expresión patente a las voces de ese carácter.

Tierna y profundamente delicada es su esencia íntima y así le salen sus hijos aun cuando quiere pintarlos con tintes más sombríos. Observa los seres y las cosas con mirada franciscana, como si hasta en el horror estuvieran cumpliendo designios celestiales. El notable relato de la indiada que corre entre la noche atravesando llanos, sierras, colinas y malezas, hacia el sitio donde se levantan como lívidos heraldos las llamas que anuncian la muerte del cacique, los alaridos de la horda que se lanza a atacar el villorrio hispánico, el combate y el incendio del pueblucho, la fuga de Yamandú llevando a la virgen blanca casi desnuda cuya cabeza entre su pecho nervudo y su mano callosa iba "encajada como entre dos rocas", todo aquello, en fin, que dentro del poema entra en los dominios melpoménicos o en el ámbito de la grandeza épica, está como rodeado por un vapor sutil, por un fluido que atenúa el espanto y le comunica cierta dulce incadescencia.

Es que también el amor del poeta está indeciso. Quiere a un tiempo y en proporción igual al indio y al español. De ambos procura dejar una impresión que los torne a la par admirables y admirados. No gasta menos ardiente elocuencia al hablar de los capitanes hispánicos que al discurrir sobre los caciques. Añagualpo, Tabobá, Yandinoca, Magaluna, Yandubayú, viven en el asombro de las memorias aborígenes y andan alrededor de su linaje como andaban los héroes ossiánicos tras el suyo envueltos en los vapores de las montañas. Esperan sólo al aeda de lo legendario para venir a sentarse junto a los troncos encendidos y retemplar a viva voz el espíritu de las tribus. Pero ya tienen blasones impere-

cederos como los que pueden ostentar ante su estirpe los héroes castellanos.

Este amor del poeta hacia el charrúa y sus naturales repulsiones cristianas, por más enternecedoras que sean, hacen que el poema pierda gran parte de lo que debiera constituir su fuerza primordial: dinamismo salvaje. Yamandú no llega a cumplir su atroz atentado , y lo posterga, y espera para consumarlo — cosa inexplicable en un bárbaro espoleado por la lascivia — a que Blanca se despierte de su desmayo, porque nada seguramente hubiera sido más terrible para el poeta que entregar a la lujuria brutal sin que la justicia superior apareciera por algún lado, a aquella niña "hermana de la estrella de las lomas", a quien hace caminar como una visión etérea por las páginas de la epopeya. Se hubiera cortado las manos antes de describirnos ese episodio del instinto triunfante que las liras del paganismo cantaban complacidas e inmortalizaron en sus fantasías de sátiros y ninfas.

Tampoco es sin sentirse acongojado que hace perecer a Tabaré aunque le prepara la aureola de los mártires y el epílogo que más conmueve al sentimiento humano: el de los héroes incomprendidos e injustamente sacrificados. En la carta que escribió a su esposa el poeta desde el destierro dedicándole el poema, recuerda la impresión ingrata que a ella le produjera aquel final y le manifiesta que ha sentido igual dolor, lamentándose de que no se pudiera dar otro término a la epopeya.

El fondo suave y religioso del alma del poeta se revela además en su predilección por las imágenes que hace brotar la levedad misteriosa, imágenes que no

penetran en el espíritu con la rotundez de las masas alegóricas arquitecturadas con elementos palpables, que sólo rozan o estremecen como aéreas confidencias.

Se dirige no a los que miran la vida por las ojivas cotidianas y realistas, sino a los que aman los imposibles, a los que saben de ignotas muchedumbres, a los que escuchan quejidos y palabras en los rumores de las hojas secas, en fin, a los que caminan por las rutas del ensueño, únicos seres, según el poeta, que ven las cosas tal como son. Acuden en tropel a su pensamiento "las vibraciones que no hallan ritmo, ni dan lumbre, los principios sutilísimos que oscilan entre la forma y la materia, las voces que no encuentran respuesta, las palabras de los idiomas indefinibles."

El ha dicho en un discurso sobre el idealismo de la raza hispánica: eso que se considera no entidad, eso es solamente la intrínseca realidad: es la armonía de los seres, de las cosas, de las sustancias inmateriales vibrantes en el universo musical de que forman parte, es la armonía que mantiene ese universo, es la eterna realidad que está dentro de todas las realidades concretas. Lo que es apariencia e ilusión es la materia, la carne deshabitada: la suprema verdad es la vida y la vida no es la cosa, es su ritmo, su armonía ajustada al supremo diapasón del universo: es el espíritu".

En un pequeño ensayo sobre la historia él hace suyo este concepto de Unamuno: "cabe que un libro de historia sea una gran mentira siendo verdaderos sus datos todos". Y dilata la idea hasta creer con Amiel "que una página bella tiene diez veces más valor que el descubrimiento de un hecho o la rectificación de una fecha, porque una página es bella gracias a una verdad

más verdadera que el registro de los hechos auténticos". Zorrilla cree que en la historia los personajes más históricos, importantes y expresivos no son los oficiales y los que están en los archivos, sino los que fabrican la belleza o el arte, seres que son "la verdad trascendental contenida en un cúmulo de verdades". Don Quijote le parece tanto o más histórico que Felipe II, "con ser aquél un tipo inventado y éste un rey de lo más histórico y documentado que darse pueda".

Y aunque él se queje de no serlo, es evidentemente amo de "esas palabras que se estremecen y son sustancias en si mismas". Las imágenes le brotan tal como él quiso hacer surgir ante su auditorio la figura de la reina Isabel, cumbre del espiritualismo hispánico: blanca, pálida, de ojos casi sin mirada y con un alma que filtrara a través de su carne de marfil como una luz convaleciente".

No hay en ellas nada que revele al industrial, al imaginero fanático, tipo tan común dentro de la literatura poética moderna. No son ni prematuras, ni tardías, ni forzadas, ni exóticas: salen de la urdimbre narrativa o emocional con la naturalidad con que el pájaro echa a volar desde su nido.

A veces impresionan como inexactas o paradojales. Por ejemplo: una raza tan combativa y violenta como la charrúa pasa por la tierra para el poeta "como el eco de un ruego no escuchado que camino del cielo el viento lleva". Así no pasó evidentemente sino como un tremendo alarido, como una fuerza implacable embriagada por el frenesí guerrero; pero lo que restaba de ella era verdad era apenas "un flotante girón de niebla oscura", "un sueño de la media noche que la ma-

ñana ya no recordaba" y que hoy, gracias sólo a la vida que le dió el poeta, es una estirpe que palpita y anda.

Creo advertir en esa predilección por las figuras idealizadas y extraídas del seno de lo misterioso, no solo la influencia del temperamento, no sólo la de los conceptos teológicos tan profundamente arraigados en él que han entrado a formar parte de sus caracteres específicos, sino la de su orfandad. Hay que buscar posiblemente allí más que en la vocación o en las prédicas y los hábitos, la verdadera cuna de su modalidad poética. La ausencia maternal lo habituaría a dialogar con los secretos seres y a entreverlos, lo familiarizaría con lo supraterrenal y lo alucinante y le arraigaría una fe a la que la ancianidad encuentra tan ardiente e ingenua como cuando recién empezó a brotar entre los asombros infantiles.

En su adolescencia, y para que no lo contagiara el ateísmo o el anticatolicismo que el libre pensamiento había diseminado entre la juventud montevideana, Zorrilla de San Martín fué llevado a Chile, país incontaminado todavía, donde concluyeron de enraizarle los principios del dogma romano. Su vida ha sido desde entonces la de un ardiente misionero civil. Puede decirse que casi toda su obra literaria, desde "Notas de un Himno" hasta "El Libro de Ruth" está presididda por un sentido religioso y es una exteriorización de él. Su Dios lo polariza: se le encuentra o se le entrevé en cada esquina, en cada cúpula, en cada torre de la bella ciudad que edificó. La fe se le desborda, pero no a la manera iracunda y agresiva de los cruzados, sino al modo dulce y candoroso usado por los varones evangélicos, como la propala Fray Estevan en su rapsodia

épica. Es una fe que no busca la polémica· que se derrama como los afectos rebalsados, que en vez de odiar compadece al incrédulo y que, a la manera de Tolstoi, no cree que el bien debe utilizar las armas del mal para imponerse, sino las suyas propias.

Sólo una vez esta mansedumbre claudicó. En los tiempos de la satrapía santista, ante el sombrío cuadro que contemplaba — comunidades expulsadas, conventos violados, guardias impidiendo al pie de los púlpitos las prédicas sagradas, nos cuenta el poeta que buscó el angel de la patria y creyó verlo simbolizado en un arcángel armado que cruzaba delante de sus ojos y le mostraba en el campo de batalla el sitio indispensable de las reivindicaciones heroicas. Fué una visión engañosa, violenta como un ímpetu, pero fugaz como él. Pronto, arrepentido de su minuto bélico, volvería a aconsejar contra el mal la oposición de la dulzura, tornaría a persuadirse de que las solicitudes maternales inspirando a los pequeños el odio a la tiranía, tendría más eficacia que el plomo para demolerla y, sobre todo, volvería a poner sus esperanzas sólo en Dios, a quien, según sus palabras, esos desvelos complacen y no en los esfuerzos populares· a menudo disipados por la providencia que parece repetirnos en la práctica lo que ya está escrito en el libro santo: "maldito el hombre que en el hombre confía".

Consecuente con estas normas y creencias, cuando el poeta ascendió al Parlamento en carácter de diputado, durante la presidencia de Julio Herrera y Obes, bosquejó un programa de acción que afirma su derecho a ser tomado como descendiente directo del Hidalgo Caballero. El gaucho, al cual Zorrilla de San Mar-

tín ama apasionadamente por considerarlo limo genésico de la patria y por sus firmes rasgos estéticos y morales, iba entonces a la batalla como a un festín, poco más o menos como iba el indio, su antecesor en nuestros dominios campesinos. El charrúa, el chaná, el bohán, el yaro, el guenoa, no indagaban nada. No tenían sus caciques más que atravesar la médula de un árbol con su lanza para arrojarlos a la guerra. El gaucho tampoco inquiría, ni reflexionaba: le bastaba oír la voz de su caudillo o ver flamear un lienzo blanco o punzó, para abandonar súbitamente todo y convertirse en un guerrero temerario. El amor a la sangre y al peligro era en él más poderoso que el del hogar. El frenesí de los entreveros salvajes lo subyagaba como un épico alcohol. La patriada era para su espíritu semibárbaro una especie de torneo del valor, un holgorio trágico al que, empujado por vagos ideales ciudadanos, acudía con tanta mayor presteza cuanto que allí encontraban propicio albergue sus predilecciones naturales: el vagabundaje, la holganza, la libertad, el juego de la vida.

El flamante legislador creía que el habitante de nuestros ranchos era así porque nunca o casi nunca "había oído el nombre de Dios o el de Jesucristo, ni escuchado palabras de paz, de perdón a las injurias, de odio al vicio, de sumisión a las leyes divinas y humanas". Proclamaba la necesidad de evangelizar al gauchaje como remedio a los males de la patria y, entre otras, se aprestaba a rendirle a esa tentativa "todas sus energías de ciudadano, sin exclusión ni regateo". Dudo mucho que el éxito hubiera coronado las fatigas del poeta misionero, caso de haber podido lle-

var a la práctica su propósito. Para mi no deja de ser una perspectiva tan utópica como las que extraviaban las pupilas del héroe manchego; pero de todos modos acredita una fe en la siembra de las palabras y del amor, que lo eleva a las más altas jerarquías. Porque la inmensa mayoría de los poetas, aun de los más grandes, son discontinuos y saben separar los dos mundos, Aperciben bien los momentos en que están dialogando con las musas y los que están conversando con los notarios. Son sólo los poetas absolutos, aquellos como Don Quijote, como Jesucristo, los que andan por un solo orbe, los que no usan dos lenguajes, los que no saben distinguir, ni conocen la ciencia de las posibilidades y las transacciones. Parecen movidos por un formidable desequilibrio siendo así que son la armonía perfecta, la consecuencia ejemplar, la unidad.

En un discurso pronunciado en el tercer congreso católico, realizado en Noviembre de 1930, el poeta vuelve a reafirmar su mayor confianza en las fuerzas pacíficas que en las violentas al glosar un episodio de la historia del rey Clodoveo. Cuando recién este monarca de las hordas francas acababa de convertirse al cristianismo, dicen que un día "con los ojos muy abiertos y apoyado en su enorme mandoble oía el doloroso relato de la pasión de Jesucristo y al escuchar la narración de sus persecuciones, de su prisión, sus escarnios, sus suplicios, su muerte ignominiosa en medio del abandono de los hombres, el nuevo cristiano semibárbaro sentía que se le estremecían todas las fibras de su ser y apretando nerviosamente el puño de su espada, exclamó siniestro y noblemente rencoroso: ¡Oh, por qué no estaba allí yo con mis francos! En lugar de

decir — comenta el poeta — como debe hacerlo un cristiano: ¡Oh, por qué no estaba yo allí con mis pecados! No debía el rey sicambro — continúa — pelear a todo trance por Cristo sino sufrir con Cristo, ni debía querer matar con sus francos a los judíos perseguidores y deicidas sino matar ante todo y sobre todo sus propias pasiones".

También, pues, a la influencia de la vocación, rotundamente lírica, hay que añadir las del pensamiento para evidenciar que el espíritu del poeta está un poco en desacuerdo o discrepancia con la naturaleza de lo épico en lo que se refiere a la grandiosidad externa o teatral de sus hechos y sus héroes. De este repudio se resiente "Tabaré", en donde las actividades exteriores se ven con frecuencia supeditadas o despreciadas por las subjetivas. El combate de Yamandú y Tabaré, al que ya nos hemos referido, es un ejemplo típico de esta predilección. Se le ofrecía la oportunidad al rapsoda de describirnos un duelo que hubiera podido quedar en nuestra ilíada india como quedó el de Héctor y Aquiles en la homérica. Los dos bárbaros potentes, inflamados por la pasión, teniendo el corazón del bosque por escenario, se ofrecían como el griego y el troyano para que una lira de hierro colocara su lance entre los pugilatos inmortales. Y sin embargo el poeta apenas esboza la tremenda lucha, la desdeña como asunto para internarse en el alma de Blanca, espectadora espantada del terrible duelo, y narrarnos sus angustias.

Casi siempre domina en el poema el individuo a la masa, lo íntimo a lo público.

Contribuye también a anemiar un tanto la sensa-

ción épica la forma melódica en que está escrito Tabaré. Es un tono cadencioso, de ritmo pendular, de isocronismo que apenas se rompe de cuando en cuando y no por explosión de la idea o del sentimiento, o porque la inspiración, buscando una divina libertad, quiebre moldes y pentagramas, sino sólo para dar a la rígida armonía un mayor efecto musical.

No debemos olvidarnos, es claro, que el bardo cantaba en una era de disciplina y subordinación a la retórica. No obstante lo cual y a pesar de su devoción por el orden, puede incluírsele también entre los precursores de la gran revolución literaria iniciada en las postrimerías del siglo XIX. "Yo que no concibo — expresaba en la época en que escribía "Tabaré" — el arte sin la belleza de la forma, no creo que esté dogmáticamente establecida la forma de la belleza". Y hacía sonar el clarín de la rebelión sosteniendo que no era necesario para escribir una epopeya utilizar la octava real, su instrumento clásico de expresión, porque no era la forma lo que caracterizaba este género literario sino el agente que le imprime movimiento y le impone desenlace".

De todos modos, lo cierto es que debe existir una concordancia, una cierta correspondencia onomatopéyica o tonal entre las palabras y los hechos y las sensaciones que traducen. Sujetar a un ritmo dulcemente acompasado, usar la clave de la melopea para describirnos una furiosa batalla, o la desaforada fuga de una horda, o las cóleras de una bárbara tempestad, es un contra propósito, una inadaptación de instrumentos interpretativos, capaz de malograr la más bella partitura. Esto sea dicho, es claro, sin desconocer el valor del con-

traste o de lo contradictorio como elementos expresivos. La más aguda impresión patética suele sernos dada por el contragolpe. Más que el llanto, por ejemplo, emanación natural de las órbitas heridas por la amargura irremediable, nos conmueve el alegre redoble del tambor que siguen haciendo sonar por los corredores del paterno hogar enlutado, las manos infantiles, inconscientes de su tragedia.

Cada emoción, cada episodio, cada pensamiento, tiene un modo de exteriorizarse, verbal, musical o mímico, óptimo. Esta perfección se alcanza cuando verbo, canto y sentimiento, renovando el misterio de la trinidad unitaria, salen de un alma como salió La Marsellesa de la de Rouget de Lisle.

Cada poeta tiene por lo general su tono, su registro en la clave de los lenguajes. Raros son los tipos al modo de Hugo en que se nota la misma capacidad para cantar en todos los diapasones. La "cuerda" de Zorrilla de San Martín es la de la ternura. Esta es la que suena con más pureza y más autenticidad en la recóndita urbe de su alma, urbe que está siempre como soñando adormecida, como escuchando o esforzándose por oír a media luz el mensaje de los ángeles o sus conciertos célicos. Hálitos leves dispersan perfumes de corolas místicas y humaredas de incensario cuyo braserío es cuidado con fervorosa obstinación. Avenidas y estancias ,torres y cúpulas de la fantástica ciudad están iluminadas por las antorchas de una fe unánime; cándida y poderosa cuya luz se escapa por los ventanales como una dulce espada de niebla encendida, empeñada en traspasar el corazón ateo de las sombras. En el antemural, como quien dice en la comba de su

frente, se ven escritas las tres palabras-ideas que han presidido el levantamiento de la urbe y a las que esta ha sido consagrada: Dios, Patria y Amor.

En esa metrópoli inmaculada, en esa ciudad de altares, el poeta ha vivido no como un soldado, no como un obrero, sino como un ave hilandera de encantadoras imaginerías. Flecheros y santos, capitanes y caciques, vírgenes blancas y salvajes hembras, hombres salidos de las grutas o de las estampas bíblicas, andan por sus calles confundidos, fuera del tiempo, sin envejecer, ocupando casi el mismo lugar en la promoción de los afectos. Porque ninguno de ellos fué forjado con el barro sino con el gorjeo, con el fino cristal del pájaro, cincelador de seres imperecederos.

Con ser la fama del poeta tan dilatada, su obra lírica es relativamente escasa. Sólo tenemos en su juventud un libro "Notas de un Himno", editado en Chile en 1877, cuando tenía 22 años. Es una especie de cuaderno escolar constituído por un haz de poemas de aroma intensamente becqueriano, nacidos al calor de emociones muy sentidas, pero, como es natural, faltos de expresión vigorosa y de plenitud, como todo fruto de la adolescencia. El gran poeta futuro aparece allí solamente adivinado. Es una obra de tanteo, de esbozos, de sondajes preparatorios que, no obstante sus aciertos y sus méritos, sólo será buscado por los eruditos, los exégetas o los bibliófilos.

Dos años más tarde se consagró en Montevideo con "La Leyenda Patria", el más bello y cálido canto que en homenaje a la Libertad y a la tierra donde se ha nacido, se ha modulado en el continente americano.

No hay nadie mediocremente instruído en el des-

arrollo de nuestra literatura que ignore la historia de este célebre poema. Exigido un día por Magariños Cervantes, en aquel entonces astro mayor de la lírica continental, el poeta, casi sin tiempo ya, decidió entrar en el concurso que se había organizado para festejar la inauguración del monumento a la independencia, erigido en el pueblo de la Florida. El poema tuvo una génesis febril. Desde que el autor de "Palmas y Ombúes" lo incitó a concurrir al certamen, cuenta el poeta que no pudo dormir más. Ideas, frases, imágenes, visiones legendarias, comenzaron en seguida a brotar y sucederse en su cerebro como en una procesión vertiginosa. El torbellino a veces lo arrastraba hacia las alegres colinas donde crecen los trigos de la esperanza y la promesa; a veces lo hacía cruzar como una sombra angustiada por los desfiladeros donde los ecos de nuestra voz cobran acento de fantasmas escépticos y burlones; a veces lo empujaba hacia el desierto helado del desencanto o del presunto fracaso.

De cuatro noches e innumerables tazas de café, afirma el poeta que es hija su "Leyenda". Pero son cuatro jornadas que valen una vida inmortal. Cuando aquel huracán interior depuso sus ímpetus fantásticos, el poeta se encontró dueño de un manojo de papeles poblados de estrofas que la tempestad parecía haberle dejado en la mano de modo misterioso. Sacrilegio hubiera sido mutilarlas o hacerle añadiduras. Así como la delirante inspiración se las había dictado las presentó al concurso. El jurado pudo excluir su poema — como lo excluyó — porque contenía unas cuantas estancias más de las que las bases estipulaban, pudo negarle el laurel circunstancial, pero no aquél que so-

brevive, el que es distribuído no con arreglo a cánones accidentales sino por los valores absolutos. Porque si algún verdadero monumento se levantó aquel día en la Florida no fué el de las modestas piedras erguidas por los brazos, sino el que elevó el verbo encendido de Zorrilla de San Martín. Desde entonces podemos decir que los orientales tenemos una oración.

Acostumbrado al verso académico, al arte frío de los trovadores cerebrales y a su lenguaje enfático, el pueblo reunido alrededor del pétreo índice alegórico, sintió enseguida que era una voz nueva y verdadera la que hablaba, y fué saltando de la indiferencia a la curiosidad, de la curiosidad al asombro, del asombro a la exaltación, concluyendo por entregarse fascinado a aquella lengua que tenía algo del galopar de los potros libres, algo del épico clarín que tonifica al combatiente y algo del son que a las guitarras arrancan los dedos de la ternura. Por fin la patria joven, ardiente, batalladora y romántica, había encontrado su poeta, su intérprete genuino.

El triunfo de "La Leyenda" significó, sí, mucho más que la victoria de un autor. No se trata sólo de que la revelación de Zorrilla de San Martín haya hecho palidecer otras aureolas o desterrar del afecto público a otros líricos. Representa algo superior a un simple cambio de ídolos o de astros, algo mayor a una banal sustitución de dinastía. Señala un cambio de régimen y de clima en el que no podría existir más la petulancia académica ni la elocuencia forzada.

Marca algo más todavía: la conjunción en el afecto lírico del campo y la ciudad. La urbe y la campaña sentían un profundo y mutuo repudio por su predilec-

ciones poéticas. El gaucho, la china, el estanciero y sus proles despreciaban al poeta culterano y anodino que cantaba en los poblados. Se burlaba de ellos como de los jinetes maturrangos. Amaba y entendía sólo a sus payadores, a los anónimos menestrales que componían sus vidalitas y cielitos, a los copleros de sus pericones, o a los bardos auténticos como Hernández, que se inspiraban en las fuentes tradicionales, les hablaban en su idioma y exaltaban sus amores, sus conceptos de la vida, sus proezas y aventuras.

El ateneísta de la ciudad sentía a su vez el más profundo desdén por la opinión silvestre y por la poesía rústica. Se hubiera considerado deprimido con su simpatía. Cepillaba su levita enseguida que un poncho lo rozara. Sabido es que en tanto "La Cautiva" de Echevarría era tenida por obra maestra y pregonada como tal por todos los cónclaves urbanos, el "Martín Fierro" era considerado en los mismos círculos como labor inferior e inferiorizante, como poesía sin proyección, epidérmica, destinada sólo a tener un pasajero medrar en el seno de las masas semibárbaras o analfabetas.

"La Leyenda Patria" produjo el milagro de la armonía. Manos universitarias y campesinas, gauchos y señores, gleba y patriciado, matronaje y chinaje, se unieron arrebatados por la misma emoción lírica. Fué Zorrilla de San Martín el primer poeta cuyos versos hallaron igual albergue cálido en todos los hogares y corazones. La lírica urbana había conquistado por su intermedio el corazón de la campaña, así como más tarde, los grandes líricos campesinos conquistarían el de la ciudad. Demostrándose otra vez que la poesía

verdadera vence al fin todos los accidentes que le oponen los tiempos, los modos y los lugares.

Después de ese triunfo consagratorio, el estro de Zorrilla enmudeció. Desde mucho tiempo atrás, desde su adolescencia, soñaba con una obra de arquitectura grandiosa, y despreciando el halago de los aplausos e inciensos fáciles, se concentró con el fervor y la disciplina de un monje, para construir la epopeya que soñaba. El ambiente, sin embargo, no era propicio a ese linaje de recogimientos. Imposible le fué permanecer indiferente o insensible a los males de la República, caída en manos de vulgares caudillos o de sombríos tiranos. Persecuciones y destierros tuvo que sufrir, pero nada pudo sepultar un propósito que parecía obedecer a un designio providencial y que, por lo tanto, no admitía réplicas ni alternativas. Sus verdaderos compañeros, sus íntimos amigos de aquella época, no fueron los ciudadanos perseguidos o desterrados como él, sino los entes de su fantasía, los seres que fraguaba en la soledad de su laboratorio mental. Por fin, en 1877, ocho años después del singular éxito de "La Leyenda", puso término a "Tabaré", el gigante que vocearía su nombre más allá de las fronteras y los océanos y que lo colocaría en primer plano dentro de la literatura latino americana. De él hemos hecho, como tenía que ser, el meridiano central de nuestro breve viaje por el alma del poeta.

Después de este esfuerzo ímprobo y formidable, parece que el venero lírico de Zorrilla se hubiera agotado. La muerte de su primera esposa, acaecida no mucho después de la aparición de "Tabaré", pareció espolear al poeta adormecido. Aquí y allá el dolor encendió lla-

maradas poéticas que atenuaron el nocturno frío de la viudez. Hubo un instante en que el maestro acarició la idea de reunir aquellos frutos de su melancolía en un volumen de poemas que hasta llegó a tener título elegido: "El Libro del Luto". Todo quedó en intento, pero no todo perdido. El extraordinario numen del poeta, galvanizado por la desventura, debía de engendrar un poema de vibraciones eternas como éste tan divulgado por revistas y antologías, que rotuló

LA SOLEDAD

La soledad se sienta al lado mío
De noche, a medio día, en la alborada;
Yo la miro y me mira, y le pregunto:
¿De dónde vienes? habla.

De un desierto, me dice, de un desierto
Tendido en sus arenas abrasadas;
De un bosque cuyos pájaros murieron
En una noche demasiado larga.

De las ruinas de un templo abandonado
Entre las cuales los recuerdos andan
Como alondras perdidas y sin nido
Que buscan sitio en que morir calladas...

De una llanura que crucé de prisa
En la noche después de una batalla,
Vengo hasta aquí, desde muy lejos, vengo
Del fondo de tu alma.

Este admirable poema, que no puedo oír sin evocar a otra gran espíritu muy admirador de Zorrilla, Julio

Herrera y Reissig, quien lo recitaba con devota unción, fué el último acorde que nos dió la lira del poeta. Un verdadero epílogo de oro. El glorioso autor de "Tabaré" apenas contaba entonces poco más de treinta años.

No se necesita ser muy sutil — digamos de paso — para hallar una repercusión directa, o por lo menos una correspondencia, una traducción de estado anímico idéntico, entre "La Soledad" de Zorrilla y uno de los más estupendos sonetos del gran artífice de "Los Peregrinos de Piedra", aquél en que también se aproxima al poeta alucinado una forma espectral, vestida de terciopelo, con los ojos náufragos y la frente descubierta, y al que pone término esta sextina magníficamente sombría:

Yacía el índice en el labio fijo
Como por gracia de hechicero encanto
Y luego que, movido por su llanto,
¿Quién era?, al fin le pregunté; me dijo:
Ya ni siquiera me conoces, hijo
¡Si soy tu alma que ha sufrido tanto!

No ha mucho interrogué a Zorrilla de San Martín sobre la causa por la cual hiciera súbito abandono de la expresión rítmica, de modo tan temprano y definitivo.

"Me hace Vd. una pregunta — me contestó — a la que no sabría qué responder". Yo le propuse una respuesta que aceptó y que a mi juicio traducía la verdad exacta.

Es que ciertamente nunca ha dejado de hacer poesía, aunque haya variado de instrumento interpretativo; es que, en realidad debe clasificarse como cose-

cha lírica todos los profusos y extraordinarios frutos que recogió después en su predio mental y de los cuales nos es imposible ocuparnos porque prolongarían demasiado esta ya muy dilatada y muy desarticulada parlería. Ni el elocuente orador de "Conferencias y Discursos"; ni el periodista que libró las que llamaba "batallas de Dios" en el "Bien Público"; ni el historiador de "La Epopeya de Artigas"; ni el viajero de "Resonancias del camino"; ni el predicador de "El Sermón de la Paz"; ni el ensayista de "El Libro de Ruth", pueden suponerse un ser distinto del que engendrara "Tabaré", ni siquiera un labio que hubiera cambiado de idioma. Si bien se observa, siempre es el poeta quien mira, quien juzga, quien piensa, quien acciona.

Por eso, examinada en conjunto su obra da la impresión de la unidad y de lo inalterado en la expresión y en el concepto. El espíritu septuagenario guarda intactos el ánimo infantil y la claridad que tuviera en el alba. En todo el largo correr, a pesar de los desgastes de la experiencia, de las fatalidades y de no haber rehuído los choques ideológicos, ni uno sólo de los fundamentos morales, metafísicos y estéticos sobre los que afirmó sus primeros pasos han sufrido la menor oscilación. El espectáculo del mundo, las provisiones que adquirió sin temor en todos los mercados del conocimiento, aun mismo en los de los excomulgados, nunca le sembraron una duda. Jamás le sorprendió la más leve metamórfosis, la menor contradicción en su "Tú" interior como, a la manera de Novalls, llama el poeta al íntimo ser que hospedamos en la profundidad del

alma y con quien mantenemos los diálogos más hondos, los sin palabras.

Al revés del maestro que cincelara con su frío escoplo de esteta los mármoles de "Ariel y "Motivos de Proteo", para quien reformarse era vivir, para Zorrilla de San Martín vivir ha sido permanecer. Parece haber tenido sobre este punto el criterio de Aristóteles, el que afirmaba que el carácter fundamental de lo virtuoso es la inmutabilidad.

Todo en el exterior del poeta, ahora mismo que ha entrado en los dominios de la ancianidad, es nervio, movimiento, locuacidad, expansión. Un simpático desorden impera a su lado. Su puerta, como su corazón, está abierta a todos los transeúntes. No hay antesalas ni protocolos en su hogar. Su mesa de trabajo da la impresión de un pequeño caos. Le cuesta encontrar las cosas en ese ambiente encantadoramente revolucionado y con frecuencia, reconociendo su derrota, debe renunciar a la búsqueda.

En cambio, en su interior todo es simetría, serenidad y orden. Su alma se complace en mirarse y reflejarse siempre igual a sí misma, como si su deleite mayor fuera el de la fidelidad. Se ha mantenido leal no sólo a los pensamientos, sino a los objetos y los hábitos. No se ha desprendido de los muebles que fueron confidentes de sus primeras fiebres espirituales y es el único de su época que persiste en seguir usando el jaquet y la galera de copa que gastaban los jóvenes románticos de mediados del siglo pasado.

Nuestro gran patriarca lírico suscita así la imagen de un prócer evangélico. Sólo ansió el afecto de su

Dios, sólo temió perderlo. Amó intensamente el lugar donde sus ojos se abrieron, allí sembró su trigo, allí alzó su vivienda, allí llevó a su amor, allí forjó sus hijos, allí acarició sus nietos numerosos, allí ha señalado el sitio de su sepulcro. Los caminantes, a quienes brindaba sin tasa el calor de su albergue, la harina blanca de su pan y la cordial energía de su vino solían narrarle sus andanzas, relatos generalmente de caza o de guerra, que son los que más tienen que contar los hombres. Diariamente, codiciosos de ser hollados por peregrinos de su estirpe, los caminos de la tierra venían a tentarlo, prometiéndole magníficos regalos: nunca sintió el deseo del vagabundaje, de la variación o la aventura.

Al dibujarle un ex-libris para la edición global de sus obras, regio obsequio que al poeta decidió hacer reientemente el Banco de la República, su hijo José Luis, ya consagrado también en los dominios del arte plástico, trató de simbolizar esa constancia, esta fidelidad que constituye quizás la más específica de las características paternas. Y dibujó una serpiente mordiéndose la cola en forma de diseñar con sus anillos un círculo perfecto, es decir el signo de lo que no tiene término, de lo infinito, de la eternidad. En el centro de este círculo arde una antorcha, representación del alma y la sabiduría.

Traduciendo su sentido la alegoría luce a su pie este verso latino:

Homo in sapientia manet sicum sol

Es decir:

El hombre sabio permanece como el sol.

Sabido es que esta estrofa de Ovidio, en que se admira la inmutabilidad solar, seguía esta otra denigradora de las metamórfosis lunares:

Solo el extulto cambia como la luna.

José María Delgado.



Los Cronistas

Por

Héctor Villagrán Bustamante

Los Cronistas

La crónica compone ya un capítulo lleno de interés, de nuestra breve historia literaria. Cuando hacia él nos volvemos, en el cambiante panorama que se desenvuelve ante nuestras miradas, hallamos junto a la página de costumbres las impresiones de naturaleza y arte, los viajes, evocaciones y lecturas, todos los motivos que el género anima y colorea, comunicándoles su peculiar atractivo. Y ocurre comprobar cómo esta forma leve y amable, cuando la sella una individualidad de escritor perdura sobre las ocasiones en que se inspiró; y cómo, con el correr del tiempo, cobra, para el curioso, renovado interés. A través del esbozo, y puesto que nuestro tema es: "Los Cronistas", intentaremos sugerir a aquellos escritores a quienes la crónica asigna lugar propio en nuestra literatura.

Demediada la segunda mitad del siglo pasado, se abre para nuestras letras un período de intensa actividad. Todos los géneros son abordados, el libro sale de las prensas, el diario renueva sus formas, y en el brioso movimiento de publicidad y discusión que agita los espíritus y da tono y carácter a la época, se revela la presencia de una nueva cultura. Es en ese período que Daniel Muñoz conquista al público con sus páginas, a las que lleva la nota de color local, y con

las cuales incorpora a nuestra literatura el cuadro de costumbres. La crónica tiene desde entonces genuinos intérpretes, por quienes aparece no como manifestación esporádica, sino como expresión de un género que empieza a ser cultivado continuadamente, y que, después de haber prestado su animación al periódico, busca la forma del libro, tendiendo a prolongar sus vibraciones y sus ecos.

***

No hay en Daniel Muñoz la punzante ironía — que es a veces concentrado dolor, disentimiento y protesta contra la realidad — de Mariano José de Larra. De cepa española, que se denuncia ya en su seudónimo de "Sansón Carrasco", recuerda más que a "Fígaro", que hizo el inventario de los "oficios menudos" — sin omitir el de "escribir para el público y hacer versos para la gloria" —, a Mesonero Romanos, el autor de las "Escenas Matritenses", que nos condujo al "Prado" y nos mostró a "los cómicos en Cuaresma" y de quien tiene el movimiento del estilo, el donaire, la gracia espontánea y natural.

Como Gautier, "Sansón Carrasco" habría podido exclamar: "Yo soy un hombre para quien existe el universo visible". Todo lo ve, en efecto, lo observa, lo examina; anota el detalle y por la minuciosidad y la fidelidad del rasgo, fija las imágenes y graba las escenas, sin que desdeñe su pluma el trazo realista. Escribió en 1882 y 1883 las páginas que reunió muy luego en su nutrida "Colección de Artículos", páginas en las que se manifiesta una cariñosa solicitud, un interés simpático y cordial por el carácter y las expresiones

pintorescas del medio que reflejan. Semblanzas, crónicas, cartones y croquis de la ciudad, ellas nos componen una visión del Montevideo de hace medio siglo, a la que el tiempo presta ya toda su perspectiva.

Sus representaciones del Carnaval y de la Feria— entre tantas otras — son felices pinturas de ambiente, en las que el cuadro de costumbres cobra todo su interés y color; animadas esas pinturas por una gracia apacible, que surge de la descripción, y que a las veces pone aquí y allá sus notas con sólo sugerir lo pintoresco de la variedad. Y no podríamos dejar de señalar la página con que se inicia la "Colección"; aquella en que la ciudad sale de la noche; cuando, rompiendo de tiempo en tiempo el mutismo de las altas horas, se oyen ruidos que brotan "de en medio del silencio general con la misma nitidez con que brota una luz en medio de las tinieblas"; y que, describiendo el pasaje de la sombra a la claridad solar, va marcando todas las gradaciones del sonido y del color; los efectos del astro sobre "los vidrios de los altos miradores y los azulejos de las torres"; la bahía, con sus mástiles y velas; las escenas de la calle; el espectáculo, en fin, de la ciudad que despierta y vuelve a la vida.

En 1885, Daniel Muñoz dió al público su ensayo de novela titulado "Cristina", que él llamó "Bosquejo de un romance de amor". Con el cultivo de las letras, alternó el periodismo de combate; y se advierte en sus páginas literarias al batallador liberal de "La Razón".

***

Carlos M. Maeso, que se ocultaba bajo el seudónimo de "Máximo Torres", conquistó innumerables lec-

tores trazando cuadros y escenas de la vida montevideana, especialmente de las clases media y popular, y creando un pintoresco personaje — especie de interlocutor criollo — que no habrán olvidado, seguramente, quienes hicieron relación con él a través de las páginas de este escritor lleno de observación y de gracia. En 1895 reunió Maeso, en volumen, bajo el título "Divagando...", algunos de sus mejores artículos de costumbres.

Teófilo Eugenio Díaz, que adoptó el seudónimo de "Tax", escribió curiosas crónicas de teatro, algunas de las cuales recogió en un folleto que apareció en 1896, titulado "Noches de Arte". Años antes había dado en un libro — "Entreactos de la Vida Oficial" — cuentos e ingeniosas "humoradas" en las que se manifiesta su gusto de la paradoja, su inclinación a jugar con la frase y con las ideas. La crónica mundana, sobre todo, diole notoriedad, y con "Tax" adquirió aquélla un carácter singular. Talento original y brillante, espíritu satírico y burlón, hay en sus producciones — en las que se reune a la gracia un elegante desenfado — un sello personal que las hace inconfundibles.

***

Lejanos ya los días en que arrojara "La Flecha del Charrúa" — un panfleto político —, Eugenio Garzón nos dio un volumen con todo el encanto de la crónica, bajo el título "La Ciudad Acústica". "La ciudad acústica" llama el autor a la capital francesa; y el libro describe el "Boulevard", con sus sonrisas, sus aspectos amables, sus expresiones pintorescas, y también con sus notas y sus historias dramáticas. Escritas con leve

pluma, pasa por estas páginas la abigarrada variedad humana que circula por las aceras o cruza la calzada; se posa con frecuencia en ellas el ingenio que vuela por la gran arteria; toma su color propio "el Boulevard del domingo", que es un orbe distinto al de todos los días; yérguese sobre su pescante, señoreando el contorno, el cochero parisiense. De vez en cuando lanza el escritor su flecha romántica; y es que, mirando a través de su monóculo, ha sorprendido la lágrima bajo la sonrisa que no ha hallado al paso más que la indiferencia o el desdén; ha adivinado la palidez bajo el "rouge"; ha presentido el drama del amor doloroso — notas perdidas entre el tumulto de la fiesta —; o anudando recuerdos y reflexiones ha visto proyectarse en su imaginación memorias de lances oscuros, de terribles escenas, de insospechados finales — vinculadas a la historia anecdótica del "Boulevard".

Pero años antes de "La Ciudad Acústica" había publicado Garzón su "Jean Orth", libro que tiene asimismo, todo el color y el sabor de la crónica. "Jean Orth" — escribe — es el seudónimo plebeyo que el Archiduque Juan de Austria eligió para echarse a lo raso del mar y salirse por el mundo, después de renunciar implícitamente los derechos al trono de sus antepasados. Se arrancó cuantos penachos coronaban su relampagueante casco de guerra, cuantas cruces y estrellas constelaban su pecho, enfermo de fantástico romance, y cuantas palmas de oro bordaban su casaca de soldado". Y desliza en seguida: "El magnate austríaco se marchó de su país seguido de una mujer".

La aventura, con la incertidumbre acerca del destino de "Jean Orth", es de suyo interesante; pero lo es

más aún a través de las páginas en que Garzón la ha referido. Y es que el libro no vive de ella y por ella, sino de algo y por algo más. Vive del escritor, del estilo del escritor, de la elegancia y finura de su pluma y, también, de sus "filosofías", que no le vedan la levedad ni la sonrisa. Lanzado a la búsqueda de noticias sobre el Archiduque, y aun a la búsqueda del Archiduque mismo, seguimos al autor en sus andanzas por Europa y América, andanzas que va marginando con preciosas estampas de viaje. A seguirlo hasta el fin nos convida la página en que refiere su salida de París: "En una mañana de Agosto, — escribe — dejamos nuestro "rez-de-chaussée de la plaine Monceau". El parque, uno de los rincones más bellos de París, sonreía en la paz de la madrugada. Los álamos señoriles sombreaban la descampada frente de Gounod, cuyo mármol, de una hiriente blancura, se recortaba neto en la luz de la incierta hora. La estatua de Ambroise Thomas, afianzada allí por sus admiradores, evoca su poética memoria; cerca de ella, la de Guy de Maupassant, con Yvette a sus plantas, a modo de guardia de honor, pensando, tal vez, en el galo muerto, de cuerpo varonil y robusto cuello, de cabeza sólida y pelo fuerte. Entre los grandes árboles, que se estiran para alcanzarse, se distingue el bronce clásico, en su forma y en su intención, del hombre que, avanzando siempre, esparce sus ideas; el de aquel que, encorvado en el campo, siega su trigo, y el de aquel otro que, en su afán de dominarlo todo, encanta a la serpiente, que cesa en sus silbos y guarda su ponzoña..."

Y si al fin, después de atravesar tierras y mares, y tras de haber hallado señales de su paso, no damos

con el héroe de la aventura, volvemos la última página del libro con la impresión de haber realizado el más agradable de los viajes.

***

Samuel Blixén personifica la crónica en sus variados aspectos. Hay una fotografía suya, llena de carácter, que los diarios y revistas de la capital han reproducido algunas veces. Con su sombrero de copa, los pulgares en las aberturas del chaleco, grueso, pletórico de vida, plácida la ancha faz, el cuello corto y recio, sugiere instantáneamente la idea de la exacta correspondencia entre el hombre y el escritor, y trae al punto a la memoria el conocido aforismo de Buffon. Si dejó de su paso un recuerdo amable y placentero, toda su obra está tocada de la atracción cordial que emanaba de su persona.

Tenía para la crónica todas las cualidades que constituyen a ese género en un arte hecho de matices y que cifra en su propia levedad su seducción. El teatro, los libros, los artistas, la exposición de cuadros, el campo y la ciudad, el "viaje intelectual" y el "viaje físico", como diría Groussac; cuanto cae bajo su visión o roza su sensibilidad, lo refleja y lo ilustra este maestro, con ligero trazo, fina intención y amable gracia.

Su estilo es animado y luciente; la observación, feliz; su humor le apunta la anécdota pintoresca o le sugiere el comentario festivo; de tanto en tanto el atrevido pensamiento se ampara en la expresión sonriente; la fantasía va dejando caer aquí y allá un sutil polvillo de oro; y en todo se denuncia la pasión del artista y la presencia del escritor capaz de esclarecer sus impresiones,

en rápido proceso, y transmitirlas al lector con espontáneo y gracioso movimiento.

Reunió en "Cobre Viejo" — el título aludía a nuestra antigua moneda de ese metal — una serie de artículos fechados de 1886 a 1890, en su mayor parte impresiones de libros, de arte y de teatro; y ya en esas páginas de juventud, fáciles y coloreadas, está una personalidad cuyas carcterísticas no hará el tiempo más que acentuar. De 1887 es esa nota a la acuarela, ese pequeño cuadro de la ciudad, en el que se destacan tantos detalles y típicas escenas del Montevideo de la época, titulado "El mes de las lluvias". Y preciosas acuarelas hallamos también en ese manojo de crónicas que Blixén recogió en su librito "Por Valles y Montañas".

El teatro, sobre todo, lo sedujo. "Es indudable — escribía — que entre todas las manifestaciones artísticas, la que ha tenido un desarrollo más grande en esta parte de América es el espectáculo teatral, tal vez porque al condensar y sintetizar en sí los esfuerzos de todas las artes, adquiere un interés más fuerte y complejo, que por sí solas no tendrían ni la pintura, ni la poesía, ni la música". Amó el teatro como espectador, como cronista, como autor, como hombre que entre bastidores se sentía en su elemento. Y por lo que a esto último respecta, escribía una vez: "En cuanto a mí, sé decir que cuando los teatros entran en el período de vacaciones, siento la nostalgia de las tablas y echo de menos los escenarios polvorientos, la luz de la batería, el movimiento de los cordajes, las voces de los maquinistas, el subir y bajar de los rompimientos, la turbamulta de los coristas y comparsas, todo ese bu-

llicio de colmena alborotada que no se oye sino del otro lado del telón de boca".

En 1894 reunió en dos volúmenes, no destinados a la venta, y titulados "Desde mi butaca", sus crónicas firmadas por "Uno de la platea"; y no es menester agregar que, como ya lo notaba su autor, está documentada en esas páginas toda la actividad teatral de la época.

"La crítica — decía Blixén —, tal como pretende ser, absoluta e inflexible, tiránica y dogmática, no existe ni puede existir. Los críticos del día no son sino impresionistas". "Me decido a ser impresionista" — añadía —; y significaba su propósito de "comunicar especialmente las impresiones agradables". Toda su producción está tocada, a la par, de ese eclecticismo elegante y mundano, y de esa que Rodó llamaba "la virtud literariamente cardinal, de la amplitud", que embellecieron su vida y dilataron su horizonte, permitiéndole abrevar en todas las fuentes. Bien es verdad que, con nota de excesiva benevolencia, a menudo pecaron por ello sus opiniones y sus juicios, más inspirados, a las veces, en su natural bondad, en cierta generosa condescendencia que en una justa valoración de las obras y de los intérpretes.

Cuanto autor teatral, simbolizando en la acción a cada una de las cuatro estaciones, reproduciendo el cuadro de costumbres en un ambiente agradable y distinguido, trazó otros tantos actos, otras tantas deliciosas piecitas, llenas de color, de fina observación y amable gracia. Ellas componen, realmente, la ronda del tiempo, que trae la ronda de las estaciones, con su luz y su poesía, su aroma y sus colores. Además de algu-

nas traducciones y adaptaciones, dió también Blixén a la escena un drama en tres actos titulado "Ajena", "Frente a la muerte" y "El cuento del Tío Marcelo". Las obras de este escritor — que no he visto representar — se leen con placer por la finura de la observación y la delicada factura literaria.

Catedrático de literatura en la Universidad de Montevideo, preparó y publicó entonces sus "Prolegómenos de literatura e Historia compendiada de las literaturas de Oriente", y su "Estudio compendiado de la literatura contemporánea", libros ambos destinados a facilitar el aprendizaje de la materia, y que, a la vez que manifiestan la cultura — y la lectura — del autor, revelan un vasto esfuerzo de compulsa, de ordenación y de síntesis.

"Casos, dichos y anécdotas" es un verdadero "florilegio del ingenio rioplatense", que Blixén se entretuvo en formar, y constituye el más movido y pintoresco anecdotario.

Al asumir la dirección de "La Razón", después de haber colaborado ininterrumpidamente en éste o en otros órganos de la prensa metropolitana, realizó un ensayo de periodismo literario, lleno de novedad y de interés. En eso estaba cuando lo sorprendió la muerte, el 22 de mayo de 1909. Su último artículo, en el que comentaba con traviesa intención algunos datos estadísticos, rebosa optimismo y buen humor. Su seudónimo de "Suplente" era popularísimo. Lo que le importó siempre — y él lo dijo — fué divertir, entretener, hacerse leer. Y eso lo consiguió con artes nobles.

Había llegado a su otoño sin que la luz radiosa que alumbraba su "jardín interior" se hubiese velado

un poco, amortiguado, tamizado; y bajo aquella misma luz, el espectáculo, la gran escena, seguía tan animada y atrayente, sin que nada hubiera empalidecido el brillo de las decoraciones ni roto el encanto de la representación.

Con él se fué un alto espíritu y un escritor lleno de talento.

***

Crónicas de teatro, impresiones de viaje, aspectos de la ciudad, reflejos de la vida cuotidiana, notas sobre libros, he ahí el índice de los dos volúmenes — "Colección de Artículos" y "Nueva Colección de Artículos"— formados con las páginas que el doctor Leopoldo Thévenin dió a la prensa de Montevideo, suscriptas con el seudónimo de "Monsieur Perichon". Si en los hechos, modalidades y sugerencias del ambiente halló a menudo este escritor motivos de glosa, encontró en ellos ocasión de ensayar su crítica —a las veces acerba—, subrayada por tenaz ironía.

Las páginas en que refiere sus impresiones de París cuentan entre las más frescas, y, por lo que hace al estilo, entre las más cuidadas de cuantas brotaron de su pluma. "La imagen de la ciudad, — escribe — al principio es brumosa para nosotros, que estamos habituados a los cielos brillantes, a los colores intensos que hieren casi con dolor. Los que venimos de ahí tenemos toda una educación que hacer en nuestras retinas que, acostumbradas a impresiones demasiado fuertes, son incapaces de percibir, los primeros días, estas medias tintas, llenas de dulzuras, de suavidades, que impresionan sin fatiga, que se pueden contemplar horas y horas sin encandilamiento y sin dolor".

Penetró en el encanto de la gran metrópoli, de alma cambiante y multiforme, donde se da con la sonrisa, con la fuerza atractiva del bulevar, la actividad del trabajo, y donde todas las manifestaciones del intelecto hallan clima propicio para desarrollarse "como una planta colocada en el centro ideal de su cultura"; y si a lo largo del "quartier latin" sólo le fué dado evocar a los héroes de Múrger, idos ya, "como los dioses", "porque ellos también tenían algo de dioses en su bizarro simbolismo", dirigiendo sus pasos a Montmartre gustó esa curiosa expresión del "cabaret", "aduana implacable donde la vida universal paga el impuesto sobre lo ridículo por sustentar la risa de París" y fijó el perfil del cancionero, "extraña fisonomía psicológica, espíritu fino y mordaz que hace de la vida una epigrama, alma indefinible, sensorio convexo en el cual la existencia se refleja como en esos espejos deformantes que convierten a una Venus en un monstruo".

Antonio Soto, incorporado desde hace largos años al ambiente, y cuyo seudónimo de "Boy" nos es tan familiar, ha infundido, sobre todo, a su crónica parlamentaria un atractivo especial. Infatigable periodista, publica constantemente artículos y notas en diarios y revistas de aquende y allende el río; bastándole para poner en movimiento su pluma de escritor fácil, ingenioso, bien humorado, el detalle pintoresco sorprendido en el recinto legislativo, tal cual rasgo de la actualidad, festivamente interpretado, tal cual aspecto del panorama urbano.

***

Soto, que ha ensayado también la novela, escribiendo "Un hombre perdido" y "El molino quemado", ha

agrupado en volumen bajo el título "El libro de las rondas", una serie de artículos en los que campean, con su humorismo, sus dotes de observación y las calidades de su estilo. Menudos lances e incidencias de viaje, de los cuales extrae los materiales para trazar páginas realzadas por la fidelidad del rasgo, por la sugerencia de la frase, por lo vivo del detalle; escenas callejeras, cosas vistas u oídas, tipos y figuras en cuyo diseño se ha entretenido su lápiz de cronista, y bajo cuya comicidad sonriente late a las veces un fondo de tragedia o de íntimo dolor, — componen estas "rondas" hasta las que asciende un eco de las emociones, de las preocupaciones y los afanes cuotidianos.

Muchos de nuestros hombres de letras, al margen de una actividad intelectual más caracterizante, han abordado también la crónica; pero este aspecto de su producción podrá ser considerado al tratarse de esos escritores siguiendo el desarrollo de otros géneros que precisan y definen mejor su individualidad literaria.

No me parece aventurado predecir un florecimiento de la crónica en nuestro país. Ese florecimiento vendrá, sin duda, con la mayor difusión de la cultura y ha de producirse, asimismo, a favor de las condiciones de la vida contemporánea. En el apresuramiento de la hora que pasa, la impresión rápida, nerviosa, el breve y animado trasunto de los hechos, el "film" coloreado, que si no deja huella profunda basta a satisfacer la momentánea curiosidad, a cambiar por un instante el paisaje, a estimular la imaginación y tocar la sensibilidad, —es lo que reclama esa multitud afiebrada que se debate en el torbellino de la vida moderna. Ningún género literario más apto que la crónica para dar sa-

tisfacción a ese reclamo. Con su graciosa ligereza, a la par que deleita brinda lecciones de buen gusto, enseña a ver, a ejercitar el juicio, a fijar en la retina formas, colores, apariencias, a ensanchar el mundo de la fantasía; pero todo ello sin empaque, sin vanidad, sin alarde; antes por el contrario, disimulando la lección.

Y apenas si necesito formular, para concluir, la esperanza —y la confianza— de que todos los géneros concurran a formar una literatura nacional que refleje, cada vez más, honor sobre nuestro pueblo; y en la que se den la obra de pensamiento y de estudio, la inspiración de los poetas, la vena de los narradores, la manifestación teatral y el genio alado de la crónica.



Eduardo Acevedo Díaz

Por

Alberto Lasplaces

Eduardo Acevedo Díaz

Forzosamente he de calificar de romántica a esta vida inquieta y agitada, que se desarrolló casi entera bajo los signos de Marte y de Minerva; en lucha continua contra follones de carne y hueso, y contra molinos de viento; ennoblecida por ideales ejecutivos y exigentes y remansada en amplios oasis de estudio y de creación literaria. Verdad es que, primer actor en un ambiente indócil e inseguro, atravesado por corrientes de odios inapagables y de rivalidades sin perdón, hubo forzosamente de defenderse y de defender sus ideales con las mismas armas con que fueron atacados. Desde nuestra realidad cívica y social de hoy, son poco comprensibles esos hombres violentos, apasionados, indomables, que llenaron de gestos y protestas viriles la última mitad del siglo pasado. Hay que cerrar los ojos y lanzarse sin vacilaciones en la sonora y confusa realidad de entonces para que emerjan íntegros con su estatura normal, como grandes peñascos enredor de los cuales las olas rujen y se despedazan. No sé si ellos, adaptados a semejantes circunstancias habituales, se dieron cuenta del volumen histórico que adquirían, acrecentado por el espolazo violento de la adversidad que parecía perseguirlos, pero que, en realidad, perseguían. Pero contemplados desde nuestra serenidad de ahora cobran proporciones heroicas, pres-

tigios legendarios y alimentan en nuestra imaginación interesantes ejemplos que la marcha inexorable del tiempo contribuye a esquematizar, reconcentrándolos en unas cuantas líneas vigorosas y expresivas que adquieren la sólida arquitectura de las estatuas.

Alberto Palomeque nos ofrece un retrato bastante exacto del Acevedo Díaz de la tempestuosa juventud. "Lo conocí en día, — dice, — en la Universidad vieja, con motivo de uno de mis viajes desde Buenos Aires, en 1872. En el claustro de ese establecimiento le oí hablar con un amigo mío. Discutían sobre historia y tenía fama ya de conocer a fondo esa materia. Usaba entonces una melena criolla y unos cuellos altos, muy abiertos. Su voz ronca y su actitud altanera me impusieron. Mi espíritu quedó cautivado ante aquella figura romántica por excelencia, en la que veía al hombre futuro, capaz de afrontar las mayores responsabilidades.

No tenía esa altanería juvenil surgente de la infatuación de quien recién nutre su cerebro y ya se cree un intelectual de primera magnitud. No; su altanería física no era el resultado de su soberbia ideal. Era un exterior natural, heredado puede decirse. Lo mismo habría existido a no tener imaginación de poeta aquel cerebro. No lo extrañen: Acevedo Díaz no ha escapado a la regla general, pues ha hecho sus versos. Con el tiempo algo ha aflojado aquella cabeza erguida. Ya no está tan echada hacia atrás ni tan levantada como entonces. Ahora la tiene más inclinada hacia un lado, aunque siempre conservando aquella voz bronca, ahuecada, aquel dedo erguido de profeta inspirado cuando habla a la multitud pendiente de sus palabras calientes

y entusiastas. Es un gran talento literario dentro de un organismo que alguien creería de compadrito. Aquella parada, aquella melena, aquella resuelta actitud, aquella misma pobreza que ha rodeado su existencia, como la de tantos otros, en un país donde el talento y la honradez no dan fortuna, me eran simpáticos y me seducían. A su fama de erudito en historia se unía su reciente campaña revolucionaria de 1870 en el ejército de Timoteo Aparicio. Este reivindicaba entonces libertades públicas que el caudillo, una vez endiosado y mimado, entregaría a los pies de un mal ciudadano. Con aquel caudillo había servido Acevedo Díaz. Como era de esperarse, en su exterior revelaba la soberbia de la juventud que había realizado hazañas, corrido aventuras, sufrido hambre y sed por sus ideas y por sus hermanos. Era uno de los soldados de las "reivindicaciones históricas", como entonces se decía. Traía en su mente un tesoro de observaciones recogidas durante esas travesías revolucionarias. Había conocido la grandeza del paisaje, sus hombres, sus costumbres, sus dolores, sus tristezas, sus alegrías y sus miserias. Y todo eso le serviría para describir y pintar en sus libros grandilocuentes la majestad de nuestra tierra; con coloridos que nadie ha superado en su carácter, ni antes ni después, hasta nuestros días".

Acevedo Díaz nació en la Unión el 20 de Abril de 1851, de una familia adicta al general Oribe. Hizo sus estudios en la Universidad de Montevideo, pero hubo de interrumpir la carrera de Derecho, que había comenzado, para enrolarse en las filas de Timoteo Aparicio cuando éste, a la cabeza del partido blanco, se rebeló contra el Presidente Lorenzo Batlle. Terminada

la guerra, se dedicó por entero a la política y al periodismo político, fundando "La República", diario de poca difusión, como todos los de aquella época, pero escrito en lenguaje violento y altisonante, como que estaba destinado a soliviantar los espíritus. Más tarde figuró en las redacciones de "El Estudio" de Defensa libre" y en "La Revista Uruguaya", orientando irresistiblemente estas publicaciones bajo el impulso de su robusta personalidad. Resultado de su propaganda, fué su destierro del país, en compañía de otros distinguidos ciudadanos. Cuando estalló la revolución llamada "Tricolor", Acevedo Díaz estaba entre los revolucionarios, los que, perseguidos por las fuerzas de Latorre y Timoteo Aparicio, hubieron de refugiarse en el Brasil. De allí volvió a la Argentina y se radicó en Dolores. Volvió al Uruguay poco después, pero habiendo incurrido en la misma conducta de siempre, uno de sus artículos en "La Democracia" provocó su segundo destierro, éste mucho más prolongado que el primero. De Dolores se trasladó a Florencio Varela, en donde desempeñó durante varios años el cargo de Inspector de Escuelas, que hizo pasable su vida y la de su familia — pues se había casado con una distinguida dama argentina, — y más tarde a La Plata. De allí no volvió hasta 1895, fundando inmediatamente "El Nacional", con el cual hizo una de las campañas periodísticas más sensacionales que se recuerden en la historia del país, y que dió por resultado, en primer término, el estallido de la revolución nacionalista encabezada por Diego Lamas y Aparicio Saravia, y después el asesinato del Presidente Idiarte Borda, el 25 de Agosto de 1897. Hecha la paz, Acevedo Díaz se con-

virtió en uno de los más prestigiosos personajes de su partido y del país, pero la elección presidencial de 1903 había de divorciarlo definitivamente de sus correligionarios y de la política. Inmediatamente de ser electo el Sr. Batlle y Ordóñez, Acevedo Díaz se alejó del Uruguay para no volver ya. Desde entonces, hasta su muerte, ocurrida en 1924, desempeñó cargos diplomáticos en Estados Unidos, Méjico, Cuba, Argentina, Paraguay, Italia, Suiza, Brasil y Austria Hungría. Un silencio enorme, no levantado aún, cayó sobre su nombre, y los que en un momento lo endiosaron, elevándolo hasta la cúspide de la popularidad, renegaron después de él airadamente. Su dedicación a la diplomacia en el ocaso de su vida tumultuosa y atormentada, fué una especie de nuevo, melancólico y definitivo destierro de su patria, a la que amó con tan apasionado afecto. Así fué cómo este hombre que intervino en forma tan decisiva en nuestros acontecimientos políticos, hasta el punto de haber torcido dos veces el curso de nuestra historia, en 1897 y en 1903, y que fué el escritor más terruñero, autóctono, nacional que ha existido hasta el presente, hubo de pasar la mayor parte de su vida alejado de su país, arrastrando bajo otros cielos su profundo cariño, su devoción siempre encendida, su tristeza irredimible, condenado, como los héroes antiguos, por una divinidad inexorable o por un hado fatal, a suspirar inútilmente por la posesión de un bien del que había hecho la razón primordial de su existencia.

Sin necesidad de recurrir al criterio de Taine, inspirado en un rígido concepto determinista, se impone la explicación de la obra literaria de Acevedo Díaz co-

mo consecuencia de la intervención decisiva de algunos factores históricos y de ambiente, sin los cuales ella sería incomprensible. Fuera de lo que cada hombre trae en sí, fuera de aquello de que es único portador, único mensajero, no pueden desdeñarse las circunstancias, el medio social y hasta el medio físico en que se mueve. Después de un largo estudio de su vida y de su obra, he llegado a la convicción de que en Acevedo Díaz había, ante todo y sobre todo un temperamento político. Recorriendo las páginas de sus novelas, que lo muestran en su faz literaria — salvo "Brenda" y "Soledad", — es fácil extraer de sus tramas y de su desarrollo, el propósito fundamental que les dió vida. Hay en ellas ciertas preocupaciones evidentes, mantenidas desde el primer capítulo hasta el último, que lo descubren sin esfuerzo ante el menos despierto de sus lectores. Quizá esa sea una de las razones por las cuales las novelas de este escritor no hayan alcanzado el renombre que se merecían por sus quilates literarios y la excelencia de sus reconstrucciones históricas.

Nacido para el combate, influído soberanamente por la época post-romántica, impulsado por ásperos deseos de venganza, y heredero de una tradición familiar fija, Acevedo Díaz fué siempre, por inclinación natural y por impulso de la voluntad, un hombre de lucha, un conductor de muchedumbres de los que no se resignan jamás a un papel pasivo o a una actuación de segunda fila. Dotado de un amor propio inmenso, nunca pudo admitir que la razón no fuera su razón, que la verdad no fuera su verdad. Por eso su vida entera fué una constante inquietud, una perpetua disputa contra

sus enemigos y contra sus amigos, una rebeldía perenne y sistemática contra algo, contra realidades y contra quimeras, contra hombres y contra fantasmas. Alguien dijo alguna vez que todos los orientales habían sido soldados y periodistas. Evidentemente esta sentencia es la exageración de una verdad. Pero ella parece haber sido inspirada por la personalidad brillante e inquieta de Acevedo Díaz, el cual encarnó en toda su magnitud semejante síntesis, desde que fué soldado y periodista siempre, emparentando de tal modo ambas actividades desde su punto de partida hasta sus efectos, que bien puede decirse que llegaron a constituir, a lo largo de su vida, la misma actividad única. La pluma y la espada fueron para él dos instrumentos semejantes para alcanzar el mismo ideal, que manejó con igual audacia y desenvoltura y que le proporcionaron las mismas glorias y amarguras, éxitos y desencantos.

Actuando en un ambiente desorbitado, se desorbitó él también, y de ahí que dilapidara sin prudencia ni contralor la gran riqueza de su espíritu, que, como todo, tenía fin. La suya fué la tragedia de muchos en estas tierras nuevas tan bien clasificadas por la agudeza de Ortega y Gasset. Los hombres se dedican a demasiadas cosas para poder vivir, se multiplican y se anulan, porque las grandes causas son implacables con quienes no se entregan absolutamente a ellas. La improvisación y la superficialidad son nuestras características, impuestas inexorablemente por las circunstancias. Acevedo Díaz fué escritor — y eso es lo único que me interesa en la presente ocasión — sólo cuando las circunstancias no le permitieron ser un político o un

periodista. Por eso mismo, es muy probable que no lo recordáramos hoy como tal, si en vez de haber sido desterrado en dos ocasiones a la Argentina, hubiera permanecido siempre en su país, en medio de la sonora tromba de la lucha, que tanto amaba. La casi totalidad de sus novelas, y sobre todo las mejores, las escribió en el destierro, en Dolores, en Florencio Varela o en La Plata, para entretener sus ocios y recordar su tierra nativa, que en él fué obsesión casi enfermiza, casi patológica, como la que esos hombres adictos hasta la muerte sienten por la mujer que los desprecia o hace sufrir. Rodeado de sus afectos familiares, en la tranquilidad de aquellas localidades pacíficas que surgían recién del humus rico de la pampa, para llenar horas grises e iguales Acevedo Díaz tomó la pluma y escribió sus novelas, en las cuales llevó intactos sus amores y sus odios políticos. Lejos del terruño, vivía en el terruño, sumido en él en la imaginación y en la memoria, llenos los ojos de sus paisajes, que en la lejanía cobraban mayor nitidez y encanto. Los libros de su historia, viejos cronicones de la época heroica de la independencia, apolilladas y modestas gacetas, decretos, partes, mensajes, cartas, de todo se acumulaba sobre su mesa de trabajo y desbordaba en sus bibliotecas. A pesar de su cultura europea, de su constante contacto con novedades científicas y literarias, de su curiosidad siempre en hervor y en guardia, en sus novelas no figuraron sino paisajes de su Uruguay, hombres reales o ficticios de su Uruguay, evocaciones y descripciones de su Uruguay. Por eso puede afirmarse que Acevedo Díaz fué el primer escritor nacionalista, en el sentido literario, de nuestra historia. Antes que él no hubo novelistas, ni

después de él hubo quien recogiera su herencia, ya que Javier de Viana debe ser clasificado entre los costumbristas. La novela histórica nacional surgió y murió con él y nadie, después de él ha sido capaz de resucitar el género, lleno de acechanzas y peligros y que obliga a largos y penosos trabajos de documentación que no siempre fructifican. Esa posición privilegiada hace que su personalidad, siempre viviente, emerja alta y solitaria en el campo de nuestras letras como una montaña aislada en un cinturón de llanuras, y que no sea posible tentar la empresa de escribir una historia literaria de nuestro país sin hacerle en ella el lugar que le corresponde, un ancho sitio en el que puedan brillar sus originales excelencias y sus característicos defectos, que unas y otros son imprescindibles y le dan fisonomía propia e inconfundible, sabor particular y gloria imperecedera.

Cronológicamente, la primera novela de Acevedo Díaz fué "Brenda", expresamente escrita para "La Nación", de Buenos Aires, en el folletín del cual apareció, habiéndose impreso después una edición que se agotó rápidamente. A pesar de la preferencia que siempre demostró el novelista por esa primera obra de su ingenio, no queda duda ninguna que es la que menos valores literarios y de otro orden contiene. Trátase de una larga narración de los amores de Raúl Henares y Brenda Delfor, en el Montevideo del decenio 1870-1880, y que termina, como era de práctica entonces en todas las novelas de corte romántico, en un casamiento. Diálogos interminables y enfáticos, en que los personajes hablan con términos rebuscados y demuestran poseer una cultura enciclopédica; discusiones científicas y dis-

gresiones de la misma clase por el menor motivo, que llenan páginas y páginas. Exceso en el detalle, en lo insignificante, conversaciones sin interés y sin brío, que se arrastran pesadamente. Todo esto en redor de una trama sin mayor novedad, en que el novelista, a pesar de las quinientas páginas del libro no logra ofrecernos un carácter bien delineado, una personalidad que se destaque con rasgos propios, una escena de verdadera emoción. Fuera de esto, hay en "Brenda" algunas descripciones muy animadas que dan idea exacta de lo que era el Montevideo de aquellos tiempos: el paseo del Paso Molino y del Prado, que realizaban las familias que veraneaban en las quintas de aquel encantador lugar de recreo y descanso; un dos de noviembre, día de los muertos, a lo largo de las calles 18 de Julio y Yaguarón, por las que, dirección al Cementerio Central desfilaban, llevando piadosas ofrendas floridas, todas las familias de la ciudad; el barrio de los pescadores, situado a lo largo de los restos de las fortificaciones meridionales, en donde desembocan las calles de Andes y Florida; la costa, desierta entonces, cercana al puerto del Buceo; los montes de Carrasco, lugar favorito de los cazadores montevideanos, etc. Algunas escenas dramáticas están también descritas con mano firme y ruda, como aquella en que Raúl Henares, se lanza con su "Break" a toda carrera para salvar a Brenda y a su amiga Areba, cuyo tronco se ha desbocado expresamente para establecer entre los dos jóvenes héroes de la narración un conocimiento y una amistad que hasta ese momento no habían existido; la muerte del pescador Gerardo y de Cantarela, la mujer ingrata que él ama y que con un abrazo mortal se

lleva entre convulsiones epilépticas al fondo del mar vengador. Figura simpática y pintoresca, aunque de evidente artificiosidad, es la de Zambique, el viejo negro liberto, tocador de marimba, vestido eternamente de pantalón corto, camisa rayada a listas rojas, levita negra de doble botonadura, sombrero alto de felpa, en forma de tubo, y, naturalmente, siempre descalzo. Zambique habita en la quinta de Brenda una especie de choza africana de adobe y paja, de forma cónica, y se dedica a buscar yerbas medicinales, y él también, dentro de su humildad y su insignificancia, representará algún papel en los amores entre su bella ama y el gallardo ingeniero. Esta novela, de corte romántico, presenta todos los defectos de las de su género, ya que ni aún le falta una revelación sensacional que en su lecho de muerte hace a Brenda su protectora, la que la ha criado como hija, pues Brenda es huérfana. Raúl Henares es, nada menos que el matador del padre de su amada, y eso tiende un espantable abismo entre los dos enamorados, con gran contento del doctor Lastener de Selis, enamorado también de la huérfana. Pero como las cosas deben terminar bien, para los protagonistas por lo menos, Henares podrá comprobar que ese episodio ocurrió en plena batalla en una de nuestras guerras civiles, y quedará purificado de su horrendo crimen.

Si bien "Brenda" constituyó un éxito de público para Acevedo Díaz, y con ella comenzó a formarse su reputación de escritor, en los círculos literarios, sobre todo en los jóvenes que ya comenzaban a impregnarse del realismo y del naturalismo triunfantes en Francia, no mereció idéntica acogida. De ello estuvo

siempre quejoso Acevedo Díaz, que resistió años después a que se le incluyera en una edición de sus obras completas editadas en el país. Resultó "Brenda", — explicaba entonces, — vestida de tules, y para los malos hados pareció monja que dejaba el claustro y se aventuraba en un mundo ya muerto para ella en alas de un misticismo que sólo vivía entre cuatro muros, entre rejas, entre éxtasis y salmos, sin lazos ni vínculo alguno con las luchas y las tempestades de la vida, sola en sus ensueños virginales, única en sus raptos de deliquio, sin ejemplo en sus austeras castidades, sombra blanca de los lagos de leyenda, más que hechura humana de plácida belleza. Y como notase que la desconocían y desairaban donde pudo aparecer amable ficción siquiera; que la repudiaban como a un ente no esculpido en carne o fundido en molde de vulgar estructura, ocurrióseme y en mis adentros le dirigí esta frase que el gran poeta inglés pone en boca de uno de sus héroes más románticos, y acaso el más humano, dirigida a la pobre doncella de dorada cabellera y alma de candores que le brindaba el tesoro de sus cariños entrañables; frase que Salvini dejaba escapar de sus labios con la solemne entonación de una sentencia de muerte: "va in un convento..."

"Ismael" abre, cronológicamente, la serie de novelas históricas de Acevedo Díaz. Como "Brenda" encontró primera acogida en un diario de Buenos Aires, que esta vez fué "Tribuna". A mi juicio se trata de su mejor novela, la más completa, la más original, la mejor lograda, la que ofrece mayor interés por su trama y la más perfecta en el estilo. Como casi todas sus novelas se inicia por un capítulo descriptivo referente al Mon-

tevideo colonial de fines de 1808. Vale la pena transcribir algo de esa descripción hecha a trazos sobrios y con estilo enérgico y adecuado. Después de las agitaciones producidas en el ambiente, por la invasión inglesa y expulsión de los ingleses en las que a la "muy fiel y reconquistadora ciudad" cupo tan lucido papel, dice el novelista:

"Volvieron los portones a cerrarse con rumor de cadenas, reinstaláronse las guardias en baterías, flancos, ángulos y cubos, absorbieron en su ancho vientre las casernas de granito pólvora y balas; lució el soldado del Fijo su sombrero elástico con coleta, en la plataforma de los baluartes; y en pos de las borrascas parciales y de las batallas gloriosas, siguióse la vida antigua, la eterna velada colonial.

La ciudad como toda plaza fuerte, en la que hay que reservar más espacio a un cañón con cureña que a una casa de familia, y mayor terreno a un cuartel o a un parque de armas que a un colegio o instituto científico, no poseía a principio del siglo ningún edificio ni palacio notable. Dominaban el recinto las construcciones militares, las murallas de colosal fábrica de piedra, la sombría ciudadela, las casernas ciclópeas a prueba de bomba, las macizas ramblas costaneras y los cubos formidables. La artillería de hierro y bronce, aquellas piezas de pesado montaje cuya ánima frotaba de continuo el escobillón, asomaban sus bocas negras a lo largo de los muros y ochavas de los torreones, por doquiera que se mirase ese erizo de metal fundido, desde las quebradas, matorrales y espesos boscajes que circuían la línea de defensa y las proximidades de los fosos. Este asilo de Marte presentaba en su interior un

aspecto extraño: calles angostas y fangosas, verdaderas vías para la marcha de los tercios en columna, entre paralelas de casas bajas con techos de tejas; una plaza sin adornos en que crecía la yerba, en cuyo ángulo a la parte del Oeste se elevaba la obra de la Matriz de ladrillo desnudo, teniendo a su frente la mole gris del Cabildo; algo hacia el norte el convento de San Francisco con sus grandes tapias resguardando el huerto y el cementerio, su plazoleta enrejada, su campanario sin elevación como nido de cuervos, y sus frailes de capucha y sandalias, vagabundos en la sombra; luego el caserío de techumbre roja y encima de la ribera arenosa unas bóvedas cenicientas semejantes a templos orientales que eran casernas de depósito con su cuerpo de guardia de pardos granaderos.

Desde allí dominando el anfiteatro y la bahía en que echaban el ancla las fragatas, divisábase la fortaleza del Cerro, como el morrión negro de un gigante, aislada, muda, siniestra, verdadera imagen del sistema colonial, con un frente a la vasta zona marina vigilando el paso de las escuadras, cuyo derrotero trasmitía su telégrafo de señales, y con otro hacia el desierto, al acecho del peligro jamás conjurado de la tierra del charrúa".

En esta ciudad apacible, adormecida en la monótona cantinela de las olas que la cercan por tres lados, no todo es adormecimiento y apacibilidad en los espíritus. Las invasiones inglesas y la invasión de España por Napoleón, han traído inquietudes inesperadas, preocupaciones desconocidas. En la plazoleta de San Francisco, un grupo considerable en el que figuraban varios oficiales del regimiento de los Verdes departe con ca-

lor sobre el Cabildo Abierto y la elección de la Junta. Las nuevas de España agitan aquí, como en las demás ciudades de América Hispana, todos los ánimos, de militares como de civiles, de peninsulares como de criollos. El gobernador Elío acaba de rechazar violentamente a Michelena nombrado por Liniers y se declara en plena rebelión contra el Virrey. De los diálogos se desprende claro el propósito de Acevedo Díaz, que no es otro que el de probar que el primer movimiento de disgregación colonial lo efectuó, mucho antes que Buenos Aires, Montevideo, con su Cabildo Abierto de 1808, disputa de campanario a la que no se pudo sustraer el novelista, a pesar de hallarse refugiado en el momento en que escribía, en tierra argentina. En el patio del convento los frailes, unos españoles y otros criollos, arrastrados por el apasionamiento general siguen discutiendo. Fray Francisco Carballo conversa con el capitán Pacheco y con un oficial de Blandengues, parco en palabras e insensible a la fría atmósfera del declinar de aquel día primaveral de 1808. Ese oficial no es otro que Artigas. "Representaba cuarenta años. De estatura regular y complexión fuerte, nada existía en su persona que llamara a primera vista el interés de un observador. Era un hombre de físico agradable, blanca epidermis, aunque algo razada por el sol y el viento de los campos, cuello recto sobre un tronco firme, cabellera de onda recogida en trenza de un color casi rubio y miembros robustos conformados a su pecho saliente y al dorso fornido. Podíanse notar, no obstante, en aquella cabeza, ciertos rasgos que denunciaban nobleza de raza y voluntad enérgica. El ángulo facial bien medía el ángulo máximo exigible en la estatuaria antigua. Su

cráneo semejaba una cúpula espaciosa, el coronal enhiesto, la frente amplia como una zona, el conjunto de las piezas correcto, formando una bóveda soberbia. La notable curvatura de su nariz acentuaba vigorosamente los dos arcos del frontal sobre las cuencas, como un pico de cóndor, dando al rostro una expresión severa y varonil; y en su boca de labios poco abultados, dóciles siempre a la sonrisa leve y fría, las comisuras formaban dos ángulos casi oblícuos por una tracción natural de los músculos. Sin poseer toda la pureza del color, sus ojos eran azules, de pupila honda e iris circuído de estrías oscuras, de mirar penetrante y escudriñador, comunmente de flanco; nutridas las cejas, en perpetuo motín entre las dos fosas ojivales, bigote espartano, barba de ralas hebras, pómulos pronunciados, perfecto el óvalo del rostro, De temperamento bilioso, esparciáse por la fisonomía cuyos perfiles delineamos, como un reflejo de cordiales sentimientos o de índole suave y amable, que contrastaba singularmente con el vigor de esos perfiles. La misma mirada pensativa, y vaga a veces, al contraerse la pupila al influjo de una absorción pasajera del ánimo, tenía una expresión amable y benigna, la que puede trasmitir la experiencia de una vida ya desvanecida de azares y tormentas. Si el oficial de Blandengues los había sufrido, no lo denunciaban manchas, cicatrices o mordeduras en sus facciones; era su tez pálida pero no marchita; no era tersa, pero tampoco hoyosa ni rajada. De las aventuras de juventud, sólo en su frente abierta y extensa había quedado algún surco, más bien formado antes que por los males físicos, por el pensar consciente de lo que la vida enseña."

He transcripto estos párrafos, porque ellos consti-

tuyen quizá el único retrato literario que poseemos de Artigas, del Artigas simple oficial de Blandengues, que no puede aun ni soñar en la gloria que el porvenir le reserva. Por otra parte, ya no nos volveremos a encontrar con el guerrillero a través de toda la obra de Acevedo Díaz. Asomará un instante, en esa fresca tarde de primavera de 1808, dentro de su casaquilla reglamentaria, sereno e impasible y casi como extraño a lo que sucede en su redor, sin demostrar en su conversación mayor grado de cultura e ilustración; escuchará hablar a sus locuaces interlocutores, el fraile y el capitán, y desaparecerá después silenciosa y enigmáticamente, perdiéndose en la niebla que comienza a condensarse en la plaza como un fantasma. Nadie se explica porqué razón la vida atormentada y prodigiosa de ese caudillo, representativo de una raza, de un pueblo y de una época, no inspiró a Acevedo Díaz más páginas en sus narraciones originales, mitad historia, mitad fantasía. En cambio el Primer Jefe de los Orientales le dió tema para un apasionado y vibrante alegato en su defensa que tituló "El Mito del Plata".

Del Montevideo colonial en que comienzan a sentirse casi imperceptibles estremecimientos que más tarde darán en tierra con el régimen, pasamos a la plena campaña de entonces, casi desierta, hembra arisca por cuya posesión luchan todavía el indio libre e indomable, el "tupamaro", criollo tan libre y tan indomable como el indio y los representantes armados de la autoridad española refugiada tras los muros espesos de las plazas fuertes.

En las márgenes del Río Negro a pocas leguas del paso Ramírez trabamos conocimiento con el protago-

nista de la narración, Ismael Velarde, gauchito joven, de veintidós años apenas, de bozo ligero sombreándole el labio grueso y encendido, cabello castaño y ensortijado que le cae sobre los hombros en forma de melena, de facciones tostadas por el sol y el viento de los campos, de ojos pardos de mirar firme y sereno, de frente ancha, horizonte para los profundos anhelos y sombríos ideales de la libertad salvaje. "Sobre su cabeza — dice Acevedo Díaz — flotaba el ala del sombrero como la de un pájaro selvático que se agitase siempre en el aire desconfiado de las acechanzas del suelo". Completa al gaucho, vestido impecablemente a la usanza campera de entonces, el caballo piafador de gran alzada, cabeza pequeña y narices bien abiertas y rojas. Ismael Velarde huye de la policía y se refugia en los espesos montes de aquel río para eludir la acción de la justicia. Por amor a Felisa, una linda criolla de la estancia de Alvar Fuentes, sobre el Santa Lucía, ha herido en duelo criollo al mayordomo español Almagro, el cual, como todos los españoles de aquellos tiempos siente un gran desprecio por los hijos del país, sobre todo por los tupamaros, hombres sin hogar que no se someten a ninguna disciplina. Antes de esto se describe la vida primitiva y pintoresca de la estancia, verdadero islote en medio del mar de los campos hostiles, y se describen animadamente sus escenas habituales. Felisa, hija del estanciero es pretendida por Almagro por interés, naturalmente, pero ella se siente irresistiblemente atraída por Ismael, gaucho de rizos blondos, ojos pardos y boca cereza, siempre huraño y solo, siempre callado y misterioso, alejándose de los demás fuera de las faenas del día, y tañedor hábil y dulce de guitarra, cuyos tonos

quejumbrosos acompañan sus cantos, siempre melancólicos. No es la única vez que Acevedo Díaz presenta ese tipo entre varonil y afeminado, rudo y suave, toro y felino, hecho según su criterio al gusto de la imaginación de las vírgenes campesinas. Suena la guitarra de Ismael en la enramada o en la tahona y la criolla siente latir bajo su bata de percal su pecho ansioso. La hosquedad del gaucho altanero atrae aun más a la paisana que una noche lo va a buscar casi inconsciente, como empujada por una fuerza instintiva sobre la que no puede ejercer contralor. Allí, en pleno idilio de mieles y zarpazos, en la complicidad de la noche y del silencio, los sorprende Almagro, y el pleito termina como siempre en aquellos tiempos: a facón limpio, en lucha elástica y sin gruñidos, de panteras. Vence Ismael, pero esa victoria lo aleja del pago, y huye, sin llevarse la prenda, acompañado tan solo por su fiel aparcero Aldama, que es como su sombra buena.

En ese tipo de Ismael, que después veremos arrastrar su melancolía, su bravura y su lirismo a través de los fogones de la gran patriada, hay, fuera de toda duda, mucha literatura. Ello es bien explicable desde que Acevedo Díaz no quiso ofrecernos en él un personaje sino un tipo; no un hombre sino una condensación. Ismael el tupamaro clásico, el criollo puro, hijo del azar y de la libertad, que no aguanta sumisiones ni disciplinas y cuyo más gran placer es recorrer al trote lento de su pingo las cuchillas del país, salvar los pasos y las picadas, hundirse en los grandes montes impenetrables, solo casi siempre, rumiando sus pocos recuerdos, siempre dispuesto a una pelea o a una fiesta, enamoradizo y olvidadizo, pulcro en su persona y en su

flete, cantor por naturaleza, sobrio, sufrido y valiente. Nacido y criado bajo el ancho cielo sin barreras, no hay para él limitaciones ni alambrados y si encuentra un obstáculo no lo reconoce sino como una incitación a su habilidad y a su esfuerzo para vencerlo. Ismael es el protagonista oscuro y pintoresco de esta novela, y en él ha querido el escritor encarnar con su coraje, y su sangre la gigantesca epopeya de nuestra independencia política. Acevedo Díaz lo toma en su primera mocedad, porque piensa desde ya evocarlo de nuevo en sus novelas siguientes, como para reforzar su parentesco, su unidad histórica, con este eslabón de poesía que las hermanará más estrechamente. A su lado, se moverán personajes reales: el bravo Torgués, el jovial Viera, Benavides, Balta Vargas, Manuel Francisco Artigas, Frutos Rivera, etc., cuyas vidas aventureras y heroicas hubieran podido muy bien ser el centro de la narración. Pero Acevedo Díaz prefirió que lo fuera su gaucho ficticio, que al mismo tiempo es "el gaucho", que tiene algo de todos ellos, que los representa a todos sin particularizar a ninguno, que encarna el espíritu de la raza y del terruño en una creación humilde y sin historia, sin talla suficiente como para destacarse y ser glorificado independientemente, pero ennoblecido por todas las virtudes que tienen curso en la colectividad y en el tiempo en que vive. Hombre y pueblo a la vez, fantasía vivificada con los atributos perdurables de la realidad lo que le da una solidez granítica que le hace desafiar sin temor el desgaste del tiempo.

Otro de los protagonistas de esta obra, y de todas las narraciones históricas de Acevedo Díaz, es la Naturaleza. La inmensa mayoría de las novelas de esa

clase, ya sean otras tan meditadas y valiosas como "Salambó", ya relatos folletinescos como "Los tres mosqueteros", están casi completamente desprovistas de paisaje. Acevedo Díaz toma una dirección distinta y completa a sus personajes con la descripción del medio físico en que se mueven. Los accidentes naturales cobran así una personalidad propia y más que servir de decoración de escena al ir y venir de sus héroes, son un personaje más que los compenetra, explica y hasta magnifica. El gaucho, producto sin esfuerzo del medio en que vive, no puede comprenderse sin conocerse el país que lo ha engendrado tanto como al ombú y al puma, a las cuchillas y al pampero. De ahí esas descripciones, que a veces llegan a ser fatigosas por lo minuciosas, de los paisajes terruñeros de aquellos tiempos en que casi desierto el país conservaban todavía su áspero sabor virgen, su primitivo esplendor, su encanto penetrante de cosa intocada y misteriosa.

Particular cariño ha puesto Acevedo Díaz en la descripción de los montes, seguro refugio de matreros, que encierran en una doble muralla de verde y protector follaje el curso lento de nuestros ríos. Ismael, perseguido por un destacamento de caballería después de su pelea con Almagro, penetra en los montes del Río Negro como quien traspone una frontera, sabiendo bien que los soldados no se atreverán a seguirlo en aquel laberinto que lo oculta a sus ojos y en el cual se sentirá completamente seguro. El campo libre, explica al gaucho; el monte espeso y misterioso es el hogar del matrero como el nido es el del pájaro: "Ya en la orilla de la selva, el jinete moderó el paso, recorriéndola alguna distancia como buscando la abertura, casi invisible, de

una picada secreta, algo así como un túnel tortuoso y oscuro bajo las espesas bóvedas flotantes, que atravesara todo lo profundo del bosque hasta la ribera del río, escondido entre dos inmensas paralelas de troncos y follajes cual una veta de plata a flor de tierra. Allí donde otros menos expertos nada habrían visto, el jinete se detuvo. Cubierta ligeramente por ramas hojosas de molles y guayacanes había una entrada muy estrecha por la que sólo podía penetrar de frente un jinete. El fugitivo apartó los ramajes con cuidado y su alazán, cual si reconociera el sitio, entróse por aquel túnel contorneado de arborescencias, quebrando los gajos tiernos con el pecho, y haciendo crujir bajo sus cascos los viejos troncos esparcidos a trechos en la sombría senda. Refrenóle su dueño con vigor, y desde ese instante comenzó a avanzar paso a paso, caracoleando en prolongada serpental y deteniéndose a veces por el obstáculo opuesto por recientes invasiones de la vegetación herbórea o ante curiosas empalizadas que los habitantes desconocidos del bosque levantaban en ciertos lugares. En los sitios donde existía el obstáculo el sendero se dividía en línea trifurcada siendo dos de los ramales más reducidos y angostos como obra de carpincho y otros moradores de la selva, viniendo a constituir la barrera artificial el vértice de dos ángulos. Los senderos de los flancos llevaban lejos; los que en ellos se aventuraban se perdían en lo intrincado del monte. En cambio, traspuesto el obstáculo de la línea media, que era la recta, arribábase a la otra orilla después de una lenta y complicada travesía. El empalme de estas vías tenebrosas sólo era conocido por el contrabandista o el matrero, a quienes bastaba separar los troncos y el

boscaje formado por nutridas lianas o ñapindás dóciles y rastreros, que al enroscarse en los árboles circunvecinos alargaban sus guías enormes por doquiera, para abrirse paso y continuar la ruta después de recubrir el paraje cuidadosamente. Estos senderos secretos se extendían a larga distancia bajo un cielo verde, en caprichosos giros, ora en ascenso, ya en declive, según las ondulaciones y accidentes del terreno sembrado de hojas y de raíces, en medio de un paisaje encantador, de helechos y nutridos brezos sobre los que zumbaba sordamente todo un mundo de átomos alados. Rara vez la planta humana hollaba aquellos sitios, verdaderos asilos ignorados del gaucho errante; y diríase ante su salvaje, pompa y virgen soledad la "smarrita vía" en la selva oscura del poeta. Troncos gigantes enlazados por graciosas guirnaldas de lianas y tacyos, hasta formar tupidas redes en las bóvedas de las copas confundidas; palmeras enhiestas asomando sus cabezas en el espacio a manera de colosales quitasoles del oriente; robustos "yatahis" y guayabos en estrecha alianza con las indígenas yedras trepadoras, molles y laureles, agrupados en tumulto, añosos quebrachos y atrevidos ñangapirés elevando sus cúpulas en desorden, junto al duro espinillo y al tala espinoso, — verdadero erizo vegetal que hiere y desgarra como un dragón que guardara el secreto de la floresta; — columnatas singulares, airosos capiteles, variadas volutas, elegantes cimborios simulados por miriadas de hojas y tupidas florescencias, y en la pradera sombría, como asaltando las bases y troncos de aquella hermosa vegetación secular, innúmeras legiones de plantas selváticas irguiéndose con

audacia para concluir en esbeltos tallos y trémulos penachos de vivos matices, o retorciéndose por el suelo cual prodigiosa nidada de serpientes."

Sin embargo, de esos montes debieron salir los ejércitos patrios, la carne de cañón indispensable, que oponer a la carne de cañón de los conquistadores. Los indomables matreros, condensación de libertades, se unieron al indio indócil, al mestizo desdeñado, al negro esclavizado, y constituyeron los primeros escuadrones sin disciplina ni experiencia que oficiales improvisados lanzaron contra los soldados profesionales y veteranos, maestros en el arte de la guerra, a los cuales vencieron a fuerza de astucia, bravura y resistencia. En el paraje más escondido del monte, Ismael se reune a un grupo de matreros que obedece a Venancio Benavides, que ya prepara con Pedro José Viera, el alzamiento de los gauchos de la Banda Oriental contra las autoridades españolas. Poca elocuencia debe emplear el ex cabo de milicias, tan simple e ignorante como sus hombres, para convencerlos de que deben marchar contra los "godos". El godo era la autoridad civil y militar; el funcionario y el policía; el que venido de lejos se concedía todas las atribuciones y los derechos; el que perseguía al paisano delincuente; el que arrancaba las contribuciones y en el reparto de las riquezas producidas por la naturaleza y el trabajo se reservaba la parte del león. ¿Para qué saber más? ¿Qué entendían los tupamaros de independencia política, de Estado? Bastábales saber que iban a luchar contra sus enemigos naturales, es decir, contra los enemigos de su libertad, única divinidad que reconocían y a la que rendían tributo. Por eso, Ismael y Aldama enviados por Benavides a Viera con el si-

guiente mensaje: "Alviertan a Perico que ya es tiempo de sublevarse", no piden explicaciones, ni discuten, ni dudan. Montan sus fletes y cumplen su difícil misión sin un desvío ni una duda. Y llegan a la estancia de Capilla Nueva en pleno paro de rodeo, cuando todos los paisanos de las cercanías acuden atraídos por el prestigio de la faena campera, que dará lugar a un verdadero torneo de audacias, habilidades y hazañas de agilidad y de fuerza, y que será seguida de largas fiestas, juegos de taba, bravos torneos entre guitarreros y payadores, y animados bailes en que el espectacular pericón se impone con su ritmo firme y cadencioso: "De una parte polleras y enaguas un tanto morenas sacudidas, dejando ver pantorrillas bien torneadas, cuando no tiesas cachilas enfundadas en medias de algodón crudo, o gruesas gambas desnudas a la vez que arqueadas en vaivén sostenido y airoso. De la otra parte chiripaes flotantes, pieles de potro rascando el suelo, zancajos al descubierto con espuelas de grandes rodajas que sembraban rayuelas en la tierra, cuerpos flexibles adornados de cintas cuyas monedas de plata o botones de bronce difundían ruido de cascabeles, y largas melenas azotando los rostros trasudantes. El conjunto bizarro y pintoresco. Roces, cosquilleos, visajes, amoricones, posturas provocativas, volteos de domadores, quiebros de mojiganga, risas y fraseos dominando el tañido de las guitarras".

Después de todo eso, la preparación para la guerra. Las armas es lo de menos. Facas inverosímiles, tercerolas llenas de orín; pistolas de caballería; trabucos imponentes, lanzas de moharra; hojas de tijeras de esquilar, medias lunas de desjarretar y largos clavos

cuadrangulares enastados en duras cañas de tacuara o recias varas de guayabo. Todo servirá, todo tendrá su empleo, todo hará buen papel frente a los fusiles, a las carabinas, a los sables y lanzas, a las bombardas y pesados cañones de bronce. Al amanecer la tropa ensilla, silenciosamente, en medio de la niebla de esa última mañana de febrero y se prepara, inconscientemente, a abrir una nueva época en la historia de nuestro país. Como estaba convenido, Benavides y Viera se unen con su gente en el paso Denis del arroyo Asencio, y allí se inicia el levantamiento. De todas partes acuden voluntarios, conducidos por los vecinos criollos de mayor prestigio. Del Yí y el Negro, acuden Félix Rivera y su hermano Fructuoso, que tan honda influencia debería ejercer más tarde en nuestros destinos; de Maldonado, Manuel Francisco Artigas; de Arroyo Grande, Baltasar y Marcos Vargas; Jorge Pacheco de Paysandú; Vázquez de San José; Ojeda de Tacuarembó; Pintos y Laguna de Belén; Delgado de Cerro Largo; Márquez y Zúñiga de Canelones; Torgués del Pantanoso; Basualdo de Lunarejo. En pocos días toda la campaña está sublevada y los contingentes sólo buscan unirse para combatir al español y sólo esperan a su jefe, que será Artigas. Acevedo Díaz describe con mano maestra esas marchas pintorescas a través de las cuchillas semi desiertas, esquivando los destacamentos de soldados y marchando hacia la gloria o la muerte, pues no saben lo que les espera. La columna constantemente engrosada se va acercando rápidamente a Montevideo, objetivo de la insurrección, al galope de los incansables fletes criollos, hechos a la vida dura de los campos. Choques con los "godos" enviados de la capital en pequeño

número, por creerse que la insurrección no tiene mayor importancia. Corre la sangre abundante y generosa. Los escuadrones tempestuosos desbaratan la estrategia fría de los veteranos. Llegada de Artigas de Buenos Aires con tropa de línea y cañones. Y después el encontrón decisivo de Las Piedras primera gran victoria de los orientales que obligó a los españoles a encerrarse definitivamente dentro de las murallas de Montevideo, erizadas de cañones y defendidas por miles de soldados, contra los que nada podía aquel ejército improvisado, casi desarmado, que afirmaba la tendencia irresistible de todo un pueblo a empuñar el timón de sus destinos.

Con las dianas de Las Piedras y la expulsión de la ciudad de los frailes patriotas se cierra esta novela maestra en su género con la que Acevedo Díaz inició, a la manera de Galdós, su serie brillante de episodios nacionales. He debido pasar por alto muchos episodios dignos de recordarse, muchas páginas de bronce en que describe la vida animada y bulliciosa del campamento, los entreveros heroicos, las marchas agobiantes, las justas bárbaras entre caballeros primitivos, el heroísmo inconsciente de las criollas que siguen a su hombre a través de todas las penurias de la campaña, y que no sólo lo auxilian y lo confortan sino también que pelean bravamente a su lado y saben morir como él con la sonrisa en los labios y un relámpago de ira en los ojos. Entre la parte puramente imaginativa y la parte puramente histórica de esta novela y en general de todas las demás narraciones de esa clase de Acevedo Díaz, la primera es muy superior a la segunda y constituye el esqueleto y hasta la pulpa de la obra. Los personajes

de su creación son mucho más interesantes y vivientes que los personajes reales que asoman aquí y allá para dar un tono de epopeya al conjunto. Eso se explica muy bien: el escritor tiene en sus manos sus criaturas, aquellas a las que ha infundido un soplo de vida y las ama como a cosa propia, como que son carne de su carne. Los personajes históricos, en cambio, esculpidos por el tiempo, son construcciones inmóviles y definitivas, cuyo curso hay que seguir paso a paso, salvo exponerse a violentar la verdad. Ismael, gaucho anónimo, joven tupamaro, simboliza la raza entera, condensa las virtudes, y defectos de la humanidad a que pertenece. Los demás, por alto que estén colocados, por aspiraciones e ideales que representen, por mucho que hayan influído en los acontecimientos, no son más que episodios. Y que es arriesgado llevarlos a la novela lo prueba el mismo Acevedo Díaz, el que, como veremos más adelante, disminuye el prestigio de sus páginas con algunas interpretaciones discutibles o sistemáticas de algunos personajes históricos cuya acción no ha encarado con la debida independencia espiritual y afectiva.

Desde "Ismael" a "Nativa", — novela publicada entre 1889 y 90 como folletín en "La Opinión Pública", — transcurren diez años. Estamos en plena dominación portuguesa, cuando el caudillo Artigas combatido por todos sus enemigos y abandonado por sus amigos, se ha refugiado en el Paraguay. El Montevideo que describe Acevedo Díaz no es muy distinto en sus aspectos exteriores del de 1808. Todo parece limitarse a nuevos amos, esta vez lusitanos, godos antes. Los últimos tenientes artiguistas visten casaca portuguesa y prestan servicio en el ejército de los vencedores. Fructuoso Ri-

vera, el más prestigioso de todos, es el más adulado y el más influyente. Luis María Berón, joven patriota hijo de un español radicado en la ciudad· es el protagonista de esta obra destinada a narrar sus peripecias al escapar de Montevideo para incorporarse a un movimiento que fracasa. Obligado para salvarse a refugiarse en los montes de Santa Lucía, hace allí durante un tiempo vida de matrero en compañía de otros jóvenes patriotas, hasta que finalmente se incorpora a la columna en marcha hacia Montevideo, en 1825, después del desembarco de los Treinta y Tres en la Agraciada. Los amores de Berón con Natalia, hija de Luciano Robledo, dueño de la estancia "Los tres ombúes" llenan muchas páginas impregnadas de romanticismo, que culminan en el suicidio de Dorila, hermana de Natalia, enamorada también del lindo y culto matrero, tan distinto a los demás hombres con que está acostumbrada a tratar. Hay aquí también animadas escenas de vida cimarrona, de campamento, marchas brutales, entreveros heroicos, como que el escenario y los protagonistas son los mismos que en "Ismael". Entre los tipos imaginativos destácanse Cuaró, el teniente indígena, bravo, infatigable y fiel, que representa a su raza en la legión de los libertadores del país; el viejo don Anacleto capataz de "Los tres ombúes", dicharachero y jovial, excelente servidor, hombre de confianza de su patrón y de sus hijas; el negro Esteban, esclavo de la familia Berón que ha seguido a su amito en su arriesgada aventura y no se aparta jamás de él, sean cuales sean las circunstancias en que se halle; Ladislao, el matrero tipo, que vive con su mujer, Mercedes, en medio del monte; Guadalupe la negra esclava de los Robledo, confidente de sus amas;

Souza, el oficial portugués, valiente y pundonoroso, enamorado de Natalia, como Berón, pero sin esperanza. Entre los tipos históricos, Acevedo Díaz destaca a Leonardo Olivera, caudillo de una inútil intentona libertadora, exagerando indudablemente sus perfiles hasta darle estatura de héroe griego. Por otra parte, de las novelas de esta clase de Acevedo Díaz es en "Nativa" en donde figuran menos personajes históricos, por lo cual puede decirse que es la más novela propiamente dicha. Salvo los dos primeros capítulos titulados "Tiempos viejos" y "El medio ambiente", que son historia pura, casi todo lo demás está comprendido en el terreno de la ficción. En cambio, en "Grito de Gloria", la novela que le sigue, casi todo es historia, lo cual a mi juicio la perjudica grandemente como obra literaria, dando además a Acevedo Díaz ocasión para discutir apasionadamente algunos de los protagonistas de la campaña de 1825 que debería terminar cuatro años después con la independencia del país. "Grito de Gloria" es cronológicamente, una continuación de "Nativa". Se inicia con una sombría descripción del país después de la tarde trágica de Catalán en que fueron exterminados los últimos contingentes artiguistas capaces de oponerse a los veteranos ejércitos de Lecor. Después nos lleva a Buenos Aires, y nos introduce en el ambiente de los emigrados orientales que preparaban la famosa aventura que debía plasmar en Abril de 1825. Todos esos hombres ansiosos de pisar de nuevo la patria en son de guerra, pesan las probabilidades de la empresa, calculan sus consecuencias, dialogando con una sorprendente intuición del porvenir. Se deciden al presentarse el momento que juzgan favorable, envian sus emisarios a la

Banda Oriental, y, finalmente, burlando la vigilancia de los barcos brasileños cruzan el río y desembarcan en el suelo que vienen a libertar. Aparte de algunas opiniones, Acevedo Díaz no hace en estas páginas más que repetir lo comprendido en crónicas y memorias bien conocidas.

Los cruzados se internan en territorio oriental, combaten con los dragones de Laguna; incorporan soldados criollos y matreros refugiados en los montes, entre los cuales se encuentran Berón, Esteban, Cuaró, Ladislao y Anacleto, héroes de "Nativa". Más tarde, es la incorporación de Fructuoso Rivera, sin la cual hubiera sido imposible la victoria desde que no sólo el famoso caudillo disponía de tropas suficientes para derrotar a los expedicionarios sino que su prestigio en la campaña era enorme e indiscutido. Pero una vez hallado Berón, Acevedo Díaz prosigue con él el desarrollo de la novela. El hilo de la narración detenido vuelve a tomarse y Berón recupera entre tantos personajes superiores a él en jerarquía y significado histórico, su jerarquía de protagonista. El novelista hace hablar ahora a su criatura, infiltrándole sus propios sentimientos. En los momentos en que Berón juzga el mérito de los tres caudillos principales, Rivera, Lavalleja y Oribe, razona exactamente como Acevedo Díaz sesenta años después. Berón se decide a combatir con el jefe de sus simpatías: Oribe, y formando parte de su escuadrón llega de los primeros hasta el Cerrito, a la vista de los muros de Montevideo en donde yace irresoluto y estupefacto Lecor al frente de sus tres mil soldados inútiles. La aproximación a su ciudad natal, de la que se encuentra alejado desde hace años, y en donde se encuentran sus

padres y su novia, de los que ninguna noticia tiene, presta a Berón nuevos ánimos. Esos cien hombres que atisban desde la cima de la célebre colina, capaces serían si se les ordenara, de asaltar las negras y formidables murallas que los separan del objeto de sus amores. Algo semejante ocurre dentro de la ciudad en la que se conoce ya la noticia de la invasión de Lavalleja, la incorporación de Rivera, las primeras derrotas de los soldados imperiales. Los patriotas ansían ardientemente el triunfo de sus bravos hermanos y así lo expresan en el secreto de los hogares haciendo votos y rogando por su éxito a la Providencia. En la casa de Berón, situada en la calle San Fernando, todo es temor y regocijo a la vez. El jefe de la familia, don Carlos, viejo español que hasta poco había permanecido fiel a la causa de su país, reclamando su derecho a gobernar estas regiones, se convierte de golpe en patriota, considerando que un hijo suyo, sangre de su sangre, combate ahora contra los brasileños, a los que odia. La casa de los Berón como casi todas las de las familias acomodadas de aquel tiempo, está coronada por un mirador desde el que se divisa: "la ciudadela con sus cúpulas chatas, la muralla del norte, la puerta de San Pedro, y más allá el campo, las colinas ondulantes y el montículo de la victoria. A la izquierda, por encima de las techumbres rojizas y de las casernas de piedra con sus medias naranjas cubiertas de verdín, las aguas en anfiteatro modelando la península, nuevas lomas airosas, y el Cerro con sus faldas sembradas de viviendas dispersas como oscuros abejones en verde dosel. Los buques de la armada asomaban sus copas por encima de la isleta de la bahía a modo de lianas confundidas entre los ár-

boles sin hojas". Desde este mirador don Carlos, su esposa y Natalia que con ellos vive desde que fué preso su padre, todas las tardes interrogan el horizonte esperando ver llegar los patriotas al Cerrito, y con ellos a Luis María en el cual tienen los tres puesto su pensamiento. Ese milagro se cumple un día cuando el escuadrón de Oribe, — aquellos cien hombres, — se alínean teatralmente en la cumbre del Cerrito y hacen flamear frente a la ciudad muda el nuevo pabellón libertador. El catalejo manejado por manos nerviosas y emocionadas no llega a hacerles distinguir si el hombre por el cual suspiran es uno de aquellos, pero a ninguno le cabe la menor duda de que es así. Por otra parte la negra Guadalupe, — emperatriz en investigaciones y en chismes, — ha encontrado dentro de la ciudad a Anacleto, el viejo capataz, y a Esteban el fiel asistente de Berón, que se encuentran prisioneros. Ambos le dan noticias de Luis María, que llenan de alegría a todos.

Lecor duda, teme, espera. Por razones inexplicables no se atreve a atacar al escuadrón patriota que como en los tiempos de Culta pone sitio a una plaza fuerte que encierra fuerzas treinta veces mayores. Posiblemente lo cree la vanguardia de un gran ejército y elude la emboscada. Los orientales tampoco se arriesgan, y permanecen en su elevada atalaya sin comprometerse en estériles aventuras. Berón hace vida de soldado pero sin mayores atractivos, vida de campamento y de vigilancia continua. Allí conoce a Jacinta, una china vestida de hombre, que surte a los patriotas de yerba mate, galleta y caña, elementos de vida indispensables a la vida de los soldados criollos. La ruda moza, de grandes ojos morenos y carnes ubérrimas, se prenda de inmediato de

aquel lindo, delicado y rubio caballero de ojos azules al que las largas andanzas no han quemado la blanca piel. En el silencio de una noche de campamento se inicia entre ellos uno de esos idilios puramente instintivos que acercan en horas de plenitud física, los dos sexos. El encanto fresco y silvestre de la criolla y la fuerza de la naturaleza vencen en Berón todos los escrúpulos y se entrega dócilmente a la nueva pasión que endulza sus fatigas diarias. Esas páginas, en las que Acevedo Díaz describe la vida y andanzas del destacamento patriota, pueden conceptuarse entre las mejores de la novela.

Con la columna de Bentos Manuel Ribeiro, que sale de Montevideo hacia el norte, en busca del grueso de las tropas revolucionarias, van Esteban y Anacleto que encuentran modo de escapar y de incorporarse al escuadrón de Oribe que a su vez marcha también en busca de Lavalleja. La preparación de la batalla de Sarandí, batalla de gauchos y de caballería, está descripta minuciosamente, con los planes de ambos campos. Rivera, Lavalleja y Oribe se unen en un bando, y del otro hacen otro tanto Bentos Manuel Ribeiro y Bentos Manuel Gonzalves. La batalla se decide en un sólo choque, en un solo encontronazo brutal, sin estrategia ni maniobras, en que vence el más fuerte, el más entusiasta, el más decidido. No hay aquí astucia o audacia como en Rincón, no hay más que corazón, y eso basta para vencer. Jacinta combate como un hombre al lado de su amado Berón. Este, mal herido, es conducido por sus fieles amigos hasta la estancia de Robledo, que ya ha recuperado su libertad, en Santa Lucía. Allí encuentra a Natalia que lo cuida amorosamente pero que no puede impedir que muera. Todo su deseo de vivir, las buenas

noticias que llegan de la revolución, la decisión del gobierno argentino de participar en la lucha poniéndose de parte de sus hermanos orientales, no logran vencer el mal. El rubio guerrero exhala el último suspiro, suavemente, una mañana, entre los brazos de la novia desolada.

Desde aquí hasta "Lanza y sable" hay otro gran vacío en las novelas históricas de Acevedo Díaz. Entre una y otra pasan nueve años. Escrita mucho después que las anteriores "Lanza y Sable", que describe una de nuestras revoluciones intestinas, la de Fructuoso Rivera contra el Presidente Oribe, es notablemente inferior a las nombradas y se resiente demasiado de las opiniones partidistas del autor. Encuéntranse también aquí hermosas páginas descriptivas de nuestra campaña, de las costumbres de sus habitantes de entonces, tipos bien estudiados, originales y pintorescos. Pero el propósito capital del autor sobresale demasiado, y convierte la obra entera en una especie de alegato en favor de Oribe, cargando las tintas en todo lo que se refiere a su afortunado rival. Ya desde "Nativa" puede notarse la irritación de Acevedo Díaz contra Rivera, pintándolo en forma descomedida e injusta, obedeciendo a un propósito sistemático y perseverante. Pero a pesar de todo, Acevedo Díaz no puede ocultar la admiración que siente por el famoso gaucho que heredó el ascendiente de Artigas entre la población de nuestra campaña y que condensó en su persona las más viriles virtudes de la raza. Treinta y tres páginas de "Lanza y Sable" están dedicadas a hacer un retrato de Rivera, un retrato extraordinario en el cual se filtra sin que el autor lo note esa admiración por el hombre que combate

y que, entre todos los personajes históricos que describe, en el único que tiene pasta y estatura de caudillo. El hecho de que Rivera lo preocupe tan intensamente comprueba la atracción que ejerce sobre él, resultando pálidas y desteñidas las descripciones que hace de Oribe y de Lavalleja, a pesar de tener siempre para ellos frases de elogio, pero de un elogio tibio y formalista que se ve bien claro que no reposa en otra cosa que en un "parti-pris" que no encuentra motivos a expandirse ni a fructificar en las tramas de sus novelas. Fanfarrón, dicharachero, manirroto, mujeriego, jugador, ambicioso, aparece Rivera a través de Acevedo Díaz, pero también es valiente hasta la temeridad, simpático con las damas, bondadoso con sus subalternos, audaz, habilísimo en el combate, insuperable baqueano que conoce todas las rutas, picadas, escondites, sierras, arenales, lagunas de nuestro campo; infatigable en las marchas, en la pelea, en las diversiones y en el amor; violento pero no rencoroso; corajudo pero jamás sanguinario; y sobre todo, gaucho, gaucho tanto como cualquier otro, más que cualquier otro, buen jinete, buena lanza, buen diente, buena palabra, buen sentimiento. ¿Qué tiene de extraño que un hombre así arrastre a los paisanos que ven él a un superior porque tiene sus mismos gustos, sus mismas virtudes, sus mismos defectos? El hombre culto de la ciudad sentiría quizá un poco de desdén por aquel gaucho indócil y libre que no se sujetaba a disciplinas ni sabía compartir sus refinamientos. Pero, ¿cuántos eran en aquella época los hombres cultos? Estoy seguro de que la lectura de las novelas históricas de Acevedo Díaz ha hecho nacer, contrariamente a los propósitos del autor, muchos admiradores por Fructuo-

so Rivera, al cual convierte, involuntariamente, en un personaje de leyenda, como lo fué en realidad. A través de los años, lejos de aquella época heroica y bárbara, llega todavía hasta nosotros la radiación de esa vida extraordinaria, llena de episodios jugosos, inquieta y bohemia, desorbitada y encantadora, que en el fondo de nuestras aspiraciones ocultas quisiéramos que fuera la nuestra, porque contrariando prejuicios y limitaciones convencionales representa una venganza del espíritu de la libertad sobre las estrecheces y las tiranías del régimen y los rencores de la impotencia. Inútil es que Acevedo Díaz acumule cargos, que ahueque la voz, que condene con gesto inapelable de juez. Como a los españoles, como a los portugueses, como a los argentinos, como a los brasileños, Fructuoso Rivera, sonriente y casi fantástico, se le escapa siempre, burlonamente, de entre los dedos, como un humo o como una visión. Veinte líneas de reconvenciones se ven deshechas como un escuadrón en derrota por una sola frase aguda del caudillo, por un gesto suyo, por una de sus vivezas, por una de sus generosidades, por una de sus conquistas femeninas. Se escurre elástico y rápido de los mandobles mortales que contra él lanza el novelista, como se escurría de las garras de sus enemigos sin dejarse oir ni presentar, real y quimérico, verdad y fantasía, para reaparecer, sano y salvo, lejos de su alcance. Esta novela no entra ya tanto en la calificación de novela-histórica como en el de novela-política, género tan bueno o tan malo como cualquier otro según sea el talento del autor y el modo como lo aborda y desarrolla. En "Lanza y Sable" está, indiscutiblemente, el novelador hábil y fuerte de los anteriores libros, pero

está también, más que en ellos, el fanático, el propagandista de determinada bandería, el irreconciliable con los adversarios políticos, el hombre de combate que no busca convencer, atraer, comprobar, sino destruir y matar. A tanto llega la exageración que basta que un personaje de "Lanza y Sable" pertenezca a la agrupación preferida por el autor, para que sea noble, simpático, valiente, intachable, sucediendo todo lo contrario si pertenece al bando enemigo. Desciende así el novelista a una visión quebradiza e infantil de los hechos y de las cosas, violándolos conscientemente, empujado por su pasión que por sí sola malogra todo lo bueno que hay en el libro. Escrito años después de sus demás novelas, pueden notarse en "Lanza y Sable" algunas influencias de la escuela realista-naturalista en boga entonces. Pero tales influencias que se trasparentan sobre todo en algunas descripciones y en ciertas reflexiones no son bastante fuertes para dar a este libro un carácter especial y propio. El temperamento del autor — el mismo desde la romántica "Brenda" hasta este libro que pretende estar de acuerdo con el último clisé literario — es el que impone su orden, su norma, su personalidad. El estilo es también el mismo de siempre, vivo, musculoso, varonil, plástico.

"Soledad" constituye un capítulo aparte en la obra de Acevedo Díaz. Escrita después de "Grito de Gloria", apareció en 1894, llenando así el hueco entre esa novela y "Lanza y Sable". El autor la subtituló "tradición del pago", y así lo es, pero del pago grande que es toda la patria. Escrita en capítulos cortos, con estilo muy cuidado, es menos extensa que cualquiera de sus novelas, pero más sólida, más bien estructurada y

concluída. En ciertos momentos adquiere un carácter poemático muy interesante, que nos informa hasta dónde hubiera podido llegar el autor si hubiera seguido cultivando ese género. Sus personajes son símbolos. Sus dos protagonistas se llaman Pablo Luna, "el gaucho trova", y Soledad, nombre magnífico que da la visión entera de la naturaleza bravía y solitaria de nuestro terruño. Pablo Luna puede ser muy bien la raza criolla, el paisano callado, melancólico, vengativo, y Soledad el campo silencioso y salvaje con que el paisano se desposa. Desde que se ven, una fuerza irresistible los lanza uno en brazos de otro, impulsados por el imperativo categórico de la ley natural. Su idilio en medio del campo tranquilo, "en la noche de atmósfera serena, tibia, saturada de aromas silvestres, lleno de suaves fulgores el espacio, y el monte de móviles luces etincelantes sobre las bóvedas frondosas", tiene la fatalidad y la grandeza de las escenas de la literatura antigua. Casi no hay palabras en él, ni gestos, ni esa estrategia amorosa que no es otra cosa que un producto artificioso — y delicioso — de la civilización. Ni uno ni otro tienen plena conciencia de lo que les sucede, de lo que realizan, empujados y envueltos en la misma tromba pasional e instintiva. Se aman sin complicaciones, casi como las bestias que los rodean, y cuando satisfacen el instinto se apartan de nuevo, aunque quedan unidos para siempre. La posesión es un título de propiedad que respetarán uno y otro, él con sus derechos de hombre-amo, ella con su pasiva sumisión de mujer conquistada. Y uno y otro no pensarán ya más que en huir, en alejarse, para constituir una nueva familia, un nuevo brote humano en

otra parte, lejos del lugar habitado, en donde nadie pueda venir a estorbar su idilio silvestre, de suspiros y mordiscos, que no tendrá más testigos que los pájaros amigos y las estrellas discretas y lejanas.

Pero estos dos personajes, por sí solos, no componen el drama. Es necesario el obstáculo para que el ciego ímpetu pasional arrastre todo como el río desbordado. Don Brígido Montiel, dueño de la estancia en que Pablo Luna trabaja, sorprende los amores de su hija y el gaucho indócil y enigmático que nunca se sabe de donde viene ni adónde va. El estanciero lo insulta y lo golpea, y esa no es ofensa que el gaucho pueda olvidar. Una venganza atroz germina en su mente primitiva: le prende fuego al campo del altivo estanciero una noche de fuerte viento. Los pastos, resecos por el verano, arden como yesca. Bien pronto todo es un inmenso océano de llamas. La descripción del incendio es una de las escenas más bien descriptas de todas las que han salido de la pluma de Acevedo Díaz. Por casualidad, Manduca Pintos, estanciero vecino, con el que Montiel ha resuelto casar a Soledad, se halla en la estancia. Al darse cuenta de lo que ocurre, Pintos huye para ponerse en salvo y no encontrando a Montiel, se alza con Soledad aterrada, que apenas opone resistencia. Pero en el momento de salvar la última barrera de fuego aparece Luna, el que, casi sin lucha, lo mata y lo despeña por el barranco ardiente. "Pablo Luna alzó a Soledad en sus dos brazos, con indecible rapidez, trepó con codos y rodillas el repecho, a semejanza de una fiera poderosa que arrastra su presa a la guarida, pisó firme el terreno, libre, orgulloso, alto, vencedor, y espandió sus alientos contenidos, sus

cóleras, sus odios, sus amores, en un grito bronco, gutural, salvaje. El alazán bufó espantado. Un momento después, Luna, con su carga, le hacía sentir la espuela dirigiéndose a un abra de la sierra. Detrás dejaba un horizonte rojo y montes de pavesas; por delante se abría el desierto, vestido a esa hora de luto, y se alzaban como mudos gigantes las moles de los cerros. Y cuando ya lejos de la densa humareda pudo ostentarse diáfano el cielo, alumbraron sus pálidas estrellas al jinete que a grupas llevaba la guitarra, confidente amada de sus dolores, y en brazos una hermosa, último sueño de su vida, adusto, altanero, hundiéndose por grados en los lugares selváticos, como en una noche eterna de soledad y misterio".

Con esta escena simbólica termina esta leyenda, que bien merece el nombre de bárbara, construída toda ella con elementos salvajes, atravesada por un huracán de pasión, entre ulular de perros cimarrones, el encontronazo de voluntades varoniles, la agonía del campo sacrificado a la venganza, el crimen brutal y el rapto de la hembra. Parece que nos encontráramos en una época lejanísima de la humanidad, cuando estaban aún despiertos en el corazón del hombre los instintos de la fiera, su rival, que le disputaba todavía el imperio del mundo. La fuerza es allí el único elemento dinámico del destino; la tragedia, la única salida posible en todas las disputas humanas. El individualismo, nacido en la vida errante y solitaria, entre las cuchillas desiertas, en donde todo conspira contra la vida, los seres vivos y los elementos, hace que dos hombres que se encuentren sean siempre enemigos, y se preparen para la palabra sangrienta. En las reduci-

das tareas del campo que impone la yerra, la esquila o el rodeo; en las ruedas tumultuosas de las pulperías; en las fiestas clásicas, las carreras, la sortija; en los bailes, en los que el hembraje excita la agresividad y el amor propio de los varones; y sobre todo en el amor, un amor puramente instintivo, violento y pasajero como todas las pasiones primitivas, el hombre no puede soportar la presencia de otro hombre, considerado desde el primer momento como un rival que sólo por puro gusto, por probar que es el más valiente, le disputa la presa. En ese marco sombrío desarrolla "Soledad" su leyenda de fuego y muerte, sólo redimida en breves pasajes sin respuesta, por cortos rasgueos de guitarra, manejada por manos simples, inspiradores de cantos lentos y melancólicos, que se adormecen al atardecer sobre los gramillares de las cuchillas. El "gaucho trova", como Ismael, se expresan en su lengua ruda y sin matices también, y hieren corazones hechos para comprenderlos y emocionarse porque interpretan, magnificándolas con la sugestión del ritmo musical y la magia de la caja sonora, las más íntimas realidades de sus existencias. Aquellas naturalezas bravías sólo se agrupan espontáneamente en redor de un caudillo valiente o de un hábil payador; sólo los polariza el prestigio de la fuerza o el imán de la melodía que estremece las oscuras reconditeces de sus almas vírgenes. Cae el caudillo o calla el payador, y se dispersan de nuevo por los campos sin límites, buscando la reconquista de su huraña personalidad, pero acompañados por ritmos inextinguibles ya en sus oídos y en sus labios, y por recuerdos de gesta que los envuelven en una atmósfera heroica de cálida palpitación.

Diciembre de 1930. **Alberto Lasplaces.**



Estudio sobre Carlos Reyles

POR

Alvaro Guillot Muñoz

Estudio sobre Carlos Reyles

Carlos Reyles determina en quienes se enfrentan con él, la certeza de estar ante un espíritu en acción, ante una conciencia dueña de sí, ante una voluntad que no conoce quiebras.

La mirada tajante como hoja toledana, la osatura y los rasgos de romano, de César que desdeña el laticlave del funcionario y la púrpura del imperator, la elevación castellana de la ceja derecha, la altivez caballeresca, la firmeza viril de los labios apenas hilvanados, el modelado de su cráneo latino, todo en Reyles revela volición y carácter, envergadura y valentía, numen y creación.

Así se presenta hoy, como se mostró antes, como se perfila siempre; así lo estampó Zuloaga en un magistral retrato de cuerpo entero en el que el artista vasco, gran amigo de nuestro novelador, además de haber realizado la proeza de pintarlo de frac sin caer en el figurín, fijó el parecido exterior, la psicología y la vida honda del gran señor de la vida.

Todo Reyles está en ese retrato: la expresión de su coraje desenvainado, de su gallardía de una pieza, de su fineza sostenida, de su "machismo" aventurero, de su porte fotogénico. Toda la tela muestra sin recelo, la prestancia, la audacia, la sabiduría y la arrogancia garbosa del modelo. La agilidad y la fuerza le andan

debajo de los pliegues del frac y le saltan del gesto; el espíritu le relampaguea en los ojos y le aprieta más los labios; todo el retrato respira imperativo de hombre, potencia anímica y autoridad esencial. Zuloaga ha sabido encontrar y estampar el duende que Carlos Reyles lleva metido adentro y que lo lanza a la aventura y la creación.

Élémir Bourges, el shakespereano adversario del naturalismo, admirador del retrato que Zuloaga hizo de Reyles, exclamó ante el lienzo, después de diez minutos de minucioso examen: "L'Epervier!" El modelo tiene, en verdad, la serenidad alerta del gavilán, cierto empaque de ave solitaria que mira el espectáculo del mundo desde una altura dominadora. Pero no es ese retrato el único que muestra la étnica latinidad del pensador; esa raza se evidencia también en la bizarría castiza de los bustos que los escultores Lagos, en Buenos Aires y Furest Muñoz, en Montevideo, han hecho de Reyles después de haber sentido ante este modelo toda la entereza de un temperamento poderoso, abierto a todas las búsquedas del espíritu.

Pequeño de estatura, pálido y magro, liviano y musculoso, Carlos Reyles tiene cierto parecido exterior con Amado Nervo y con aquel gonfalonero florentino del siglo XIV, Niccolo da Uzzano, que inmortalizó Donatello, después de la guerra de los Médicis, en un busto policromado, íntegro de vida interior.

El rostro enjuto y el ademán displicente dan a Reyles, según lo expresó Guillermo de Torre, "el aspecto del gran señor cordobés, del primer espada retirado, del caballero andaluz de pura cepa que mira la vida en perspectiva."

La conversación de Reyles, de ese devoto del dandysmo integral, de ese civilizado de gran especie, es una "mezcla dichosa de inteligencia y de sensibilidad" que le sirve para realzar los edificantes relatos de su multiforme existencia.

***

Cruza seleccionada de irlandés y de español, caso visible de eugenesia, Carlos Reyles auna las calidades étnicas y psíquicas de sus antepasados en forma equilibradísima; de ahí su ardor meridional manejado por una severidad inflexible que le da, en muchos casos, apariencia flemática o exterior indiferente, pero la sangre de Reyles sabe entrar en ebullición cuando la dignidad o la hombría lo exijen, y entonces se puede medir la eficacia con que defiende su integridad, para lo que despliega una impetuosidad capaz de aniquilar a cualquier adversario.

***

Reyles nació en Montevideo, el año 68. Vivió casi toda su infancia en las inmediaciones del río Negro y fué siempre un gustador de la vida de campo.

En plena infancia, y a pesar suyo, pasó súbitamente de la luz y la libertad de la estançia paterna a la disciplina y el encierro sombrío del internado montevideano.

Cambio de decoración e inmersión en un ambiente gris, regido por dosificaciones de estudios escalonados. Reyles acumuló experiencias y si se mostró reacio a todas las sujeciones de programas y métodos, fué únicamente por espíritu de emancipación.

En aquel colegio Hispanouruguayo, en el que pasó siete años, la convivencia con los condiscípulos semi-

bárbaros venidos de campaña, le sirvió para definir su voluntad y ahondar precoces comprobaciones sobre la rudeza de la vida y la "tragedia biológica", núcleo central de la ideología de **La Muerte del Cisne.**

Las observaciones sobre el mundo vital y físico que Reyles hizo desde la niñez, germinaron, años más tarde, llegando el futuro defensor de los impulsos cósmicos a conclusiones análogas a las del tenebroso Heráclito, Hobbes, Mandeville y Nietzsche.

El colegial meditativo se nutría a diario de lecturas literarias y filosóficas que produjeron el asombro del enfático D. Baltasar Montero y Bidaurreta, director de aquel establecimiento docente, en el que Reyles terminó su infancia e inició su adolescencia.

Esta se presentó bravía y aventurera. Un ímpetu brioso llevó al futuro novelador a gustar las violencias del atletismo, los riesgos del redondel y los triunfos de la pedana.

La muerte del filántropo D. Carlos Reyles, padre del artista y patriarca de la campaña, dió al hijo la mayoría de edad a los diez y ocho años y la fortuna.

Europa le brindó su cultura ancestral y lo atrajo, no para anegarlo en su hormigueo vertiginoso sino para ensancharle su personalidad polifacética.

***

Hay que señalar en la formación cultural y espiritual de Reyles, la influencia que en él ejercieron tres amplios precursores de los movimientos nunistas de la literatura de habla castellana: Quevedo, Góngora y aquel Rector del Colegio de Jesuítas de Tarragona, el profundo Padre Gracián.

En el último año de pupilaje evidenció Reyles, en

todo momento, su capacidad de comentarista, su perfilado buen gusto, su fino deleite por las lecturas de los clásicos, sus penetrantes disquisiciones sobre los más salientes ingenios del siglo de oro, su íntima comprensión del Romancero y de la novela Picaresca, su emoción estética ante los místicos, sobre todo ante Fray Luis, San Juan de la Cruz y la Doctora de Avila.

A los diez y siete años de edad, habiendo cursado casi todo el bachillerato, desdeñoso de títulos universitarios y patentes profesionales, egresó Reyles del Hispanouruguayo. Precoz y dotado de buen bagaje de cultura, fué en lo sucesivo, en cierto modo, un seguro autodidacta que se enfrentó con la vida y luchó contra ella solo y airoso.

***

Reyles gobierna las manifestaciones complejas de la vida y consolida la unidad esencial en su intimidad lúcida y creadora. Conoce el manojo de vías para apoderarse del trasplano del mundo y para realizar un máximo de observaciones difíciles sobre lo vivo y al aire libre. Domina la escala de inasibles torbellinos de matices que pululan dentro de su espíritu siempre tenso y en orden, vibrante y erguido, abierto a todas las perspectivas del día y de la noche. De ahí, el superior acuerdo entre sus ideas, sus palabras, sus gestos y sus actos.

Reyles es una fuerza actuante, una conciencia de vencedor, un hombre de carne y hueso que ha sabido palpar las formas de la tierra, dominar la resistencia del vegetal, cazar los paisajes más recios que el sol despierta en la sierra o enciende en la Pampa.

La fuerza actuante lo lleva a la captación espacial, al encuentro de sí mismo y por ahí a la creación.

A pocos hombres puede aplicarse le expresión de "polifacético" con tanta verdad como a Carlos Reyles.

Sólo no conociendo al novelador, cabría suponer que su diversidad de aspectos, su "polifacetismo" puedan tener alguna semejanza con las falsas elegancias de un Alcibíades. En las praderas de Córdoba o en el río Negro, en la calle de las Sierpes o en Piccadilly, en la Puerta del Sol o en su palacete de la avenida de Villiers, en la rambla de los ingleses de Niza o en su retiro de Château Guiton, Reyles es siempre el mismo personaje inconfundible que supo templar su voluntad defendiendo su rebeldía en pugilatos de colegial brioso y atleta, empeñado luego, en probar la bravura de las reses a rebencazos en medio del campo, en derribar los novillos acosados, en jinetear redomones y baguales, o en hacer quiebros y dar capotazos o estocadas en el redondel. Y la voluntad de Carlos Reyles se templó también en su tesonera lucha de hacendado en la que tuvo que soportar, además de las inclemencias de la naturaleza y de las crisis económicas, los asaltos armados de las partidas revolucionarias que saqueaban las estancias durante las guerras civiles.

***

Montaigne, a pesar de su escepticismo universal, sintió la necesidad de la confidencia publicando luego sus dudas y las aventuras de su espíritu; el descaro inconsciente de Casanova movió al epicúreo veneciano a relatar un sabroso y variadísimo anecdotario autobiográfico en el que la rectitud moral duerme casi siempre detrás del horizonte; el misticismo enraizado llevó a San Agustín a narrar sus caídas, debilidades y serios pecados con una sinceridad fervorosa; la angustia em-

pujó a Juan Jacobo a mostrarse "de frente y de perfil", es decir, como sujeto turbio y semi tarado y como sensitivo desbordante; Diderot expuso a la posteridad todas las faces de su efervescencia vital; el anhelo de comunicación indujo a Renan a escribir sus "Recuerdos de Infancia y de Juventud"; la necesidad confesionaria determinó a Byron, Lamartine, Musset, Baudelaire y Verlaine a derramar relatos confidenciales maduros de vida y de sufrimiento; Pierre Louys, para no olvidar su pasado, escribió casi cotidianamente su "Diario Inédito"; el snobismo satánico llevó a Jean Lorrain a exponer su vida artificial y atormentada, en la que cabe, a veces, cierta grandeza estética; Amiel supo exteriorizar su capacidad psicológica con su conmovedor "Diario Intimo".

Sí en su autobiografía que tiene ya esbozada y que titulará "Cogito Ergo Sum", Reyles, despojado de escrúpulos inhibitorios narra todo sin regateos ni velos, la riqueza vital del poeta del "Embrujo de Sevilla", quedará cabalmente expresada. Será este, un libro que, por la complejidad y el nivel de las aventuras en él referidas, estará destinada a enriquecer los anales de la mundología.

Pero en vez de narrar las aventuras de su vivir airoso y las reconditeces de su yo, Reyles ha preferido hasta ahora concretar sus convicciones sobre la filosofía del impulso, explicar la necesidad de la humana ilusión o crear tipos psicológicos que entrañen lo genuinamente medular de las razas. Así, en vez del autoanálisis ético o introspectivo, Reyles se ha dedicado a descubrir y puntualizar la idiosincrasia y la moral viva de un pueblo fervoroso.

Una autobiografía completa escrita por el vivificador de ese Mammón nivelador justiciero de las riquezas del mundo, por el solitario de Lobería, por el amigo de Rodó, Larreta, Güiraldes, Zuloaga y Gasset, por ese explorador estremecido de horizontes, de cielos y de hombres, por el gran propulsor de la cría pecuaria en el Plata, sería la enseñanza saludable de una vida orientada hacia la belleza contemplativa y creadora, hacia el refinamiento viril, hacia la acción eficaz donde no se registra ninguna flaqueza moral.

Reyles es en bloque y en detalle un magnífico personaje de novela cuya vida multiforme es de las que merecen ser comprendidas y tratadas por hombres del linaje de Maurois, capaces de asir la esencia íntima del artista que estudian y de animarla en medio del cuadro complejo que corresponde.

Iniciación literaria:

Por la vida

Se inició Reyles en la literatura con la publicación de una novela breve en la que expuso con valentía la falta de escrúpulos y la vileza de la sociedad y de la familia. La tituló "Por la vida" y ella está concebida con la audacia que da la adolescencia rebelde y la fuerza vencedora.

En esta pequeña obra, en la que se advierte la inseguridad del principiante de diez y nueve años, se destaca la figura de Damián Casariego, muchacho desdeñoso y de fortuna, huérfano de madre y pupilo en un colegio montevideano. Con perseverancia lucha contra la codicia de los parientes solapados que tratan de despojarlo de la herencia.

El erudito crítico Lauxar, en el prolijo estudio que publicó sobre Reyles en 1918, ha señalado cierta analogía entre las ideas pesimistas desarrolladas en "Por la Vida", y las de Stendhal y Jules Vallès. Pero esto no es más que una mera coincidencia, pues cuando Carlos Reyles compuso sus dos primeras novelas, no conocía aún la literatura francesa.

"Por la Vida" estudia en qué sentido la influencia y la autoridad paternas pueden ser nocivas para el destino del hijo: cuando sofocan una vocación, un temperamento, una voluntad. (Lauxar).

Cuatro años después de publicado este ensayo de misantropía realista, el autor emprendió su primer viaje a Europa, con ánimo de perfeccionar el conocimiento de su idioma.

Los cuentos

Instalado en Sevilla, después de una provechosa recorrida por Francia, Inglaterra y España, Reyles, atraído por el prestigio desbordante de Castelar, asistió a un banquete que el partido posibilista de aquella ciudad ofrecía al orador republicano en el teatro San Fernando. Allí conoció a Carlos M. Santigosa, periodista y político español, director del diario sevillano "El Posibilista".

El 5 de Marzo del 92, Carlos Reyles publicaba en ese periódico su primer cuento escrito en Europa y titulado "Doménico".

Se trata de un relato de amenidad sostenida, en el que palpita una escena sugerida por la imagen que conservaba Reyles de su vida de pupilo en el colegio de

Montero. Las incidencias y vicisitudes de la vida de colegio perduran siempre en el espíritu de los escritores y han llegado a formar una literatura copiosa donde se destacan los relatos provincianos de Balzac evocando sus años adolescentes en el colegio de Vendôme, y, un siglo más tarde, los de Cocteau recogidos en "Les Enfants Terribles", donde el poeta de "Plain-chant" hace ver la efervescencia parisina del liceo Condorcet.

Reyles, alejado de su ciudad natal, se inclinó a buscar en su vida de colegial, el tema de "Doménico".

El asunto surgió espontáneo como una burbuja del cúmulo de recuerdos del autor.

En esta narración, estudió la psicología de un condiscípulo suyo, alumno mediocre que luchaba con tesón heroico por salvar las dificultades de las matemáticas y de la filosofía, donde tropezaba siempre con los arrecifes del silogismo. El cuento gustó y, algunos meses más tarde, mereció al autor una espontánea felicitación de Castelar en pleno paseo de la Castellana, en Madrid. El república español detuvo especialmente su coche cuando percibió a Reyles, y con una memoria infalible recordó el primer encuentro con nuestro novelista en el banquete del teatro San Fernando de Sevilla.

Animado por este éxito, Reyles escribió un puntualizador estudio sobre el gaucho, (tomado en su doble aspecto de haragán y trabajador) que apareció el 25 de Octubre del 92, en el periódico madrileño "La Correspondencia de España".

Cinco cuentos posteriormente publicados constituyen las últimas producciones de Reyles en ese género narrativo: "Mansilla" (Diciembre del 93), bosquejo psi-

cológico del gaucho decidor, de espíritu sencillo que se ensombrece al sorprender los amores de su novia con un patrón de estancia. (Este episodio dió origen a la novela, hoy casi terminada, "El Gaucho Florido"); "La Odisea de Perucho" (Setiembre del 95), aviva la figura de un muchacho semi tarado de grandes condiciones musicales, hijo de un antiguo saltimbanqui; "Capricho de Goya" (Enero de 1902) publicado en "La Nación", cuyo desenvolvimiento dió, veinte años más tarde, "El Embrujo de Sevilla"; "El Pial", publicado también en "La Nación" a fines de 1929, y cuyo contenido campero y caballeresco se aprovechará en "El Gaucho Florido"; "Una Mujer Pasó", aparecido en ese mismo diario, es el último cuento escrito por Reyles. La acción bien templada y los personajes de carácter refinado y actual serán desarrollados en "A Batallas de Amor Campo de Pluma".

La vida ruda en las estancias heredadas del padre sirvió de marco a la mayoría de las novelas de Reyles. Los problemas ganaderos, el atractivo del retiro campero, la técnica de las faenas rurales se encuentran reproducidas con deleite por el novelista, el cual ha sabido fijar lo bello, lo pintoresco, lo anecdótico — llevado al alto plano de la novela — y lo civilizador de la vida de estancia.

Este deleite por el campo nuestro y la fe en la producción rural se puntualizan en los relatos del establecimiento de "El Embrión", en "Beba", de "El Ombú", "Los Abrojos", "La Nueva Esperanza" y "El Bichadero" en "El Terruño". Reyles, hurgador de situaciones dramáticas, abordó la novela criolla estudiando el gaucho, el campo y la estancia, triple aspecto del ruralismo riopla-

tense que se perpetúa desde la época feudal de la dominación española.

Tanto "Beba" como "El Terruño" presentan cuadros complejos del ambiente campero uruguayo, estampando sujetos y paisajes de estirpe netamente nuestra, considerada en su doble aspecto plástico y psíquico.

Renovación de la novela rural

"Beba"

En plena cabaña, en medio de estudios tesoneros tendientes a la superación de los pedigree y a la explotación de la alta ganadería, Reyles concluyó, en octubre de 1894, su novela titulada **Beba,** en la que fijó definitivamente su prestigio en la república de las letras y consiguió su primer gran éxito de librería.

Un naturalismo sostenido donde cabe el ímpetu romántico de la protagonista, vivifica el relato en el que los problemas de la herencia planteados por Ibsen y Zola, se aplican a asuntos criollos.

La acción gira en torno del hacendado Gustavo Rivero y de su sobrina Beba, a la cual educó y hasta moldeó desde que ella era niña: "Yo le daré del mundo — dice Rivero — una intuición ni muy vulgar y prosaica, ni muy poética y encumbrada, mezcla saludable de ambas cosas, que ilumine su cabeza disipando las nubes de temprano romanticismo que la oscurecen, sin que esto implique dejarla caer en grosero prosaísmo. Eso, eso, ni angel ni demonio, pero ambas cosas a la vez: lo que, al fin, somos: monigotes de barro que anima una chispa de fuego divino".

Beba, hija de un amor trágico, casada con un mun-

dano vacío, se apasiona de Rivero y se entrega a él después de un patético naufragio en un curso de agua desbordado, donde tío y sobrina estuvieron a punto de perecer. En este trance, Gustavo Rivero, considerando la magnitud del peligro que los amenaza, y sin esperanzas de salvarse, se atreve a dar rienda suelta a sus sentimientos contenidos hasta entonces por escrúpulos prolongados, y así declara su pasión a Beba. La escena es conmovedora pero despojada de sensiblerías efectistas.

El diario íntimo, llevado por la sobrina, es revelador del profundo conocimiento que tiene Reyles de la feminidad recóndita de una muchacha oprimida que escribe para dar desahogo al sufrimiento, fruto de la incomprensión de los que la rodean.

La novela refleja la experiencia del estanciero fuerte y progresista, empeñado en implantar la zootécnia en el país, tenaz en su lucha contra el estancamiento comodista, contra la molicie de los demás propietarios rurales.

La presencia de Gustavo Rivero se hace cada vez más dominadora, hasta intimidar a los coterráneos apegados a la cristalización de los métodos de producción de la hacienda criolla, defendidos por los Benavente y por el caudillejo Quiñones, sujeto calculador que gozaba en la comarca de fama de "avisado en los negocios", y que sabía salir airoso de sus turbias empresas porque **era hombrecito que en cualquier parte que se bañaba sabía dónde dejaba la ropa.**

Como todas las novelas de Reyles, "Beba" está trazada y desarrollada de acuerdo con un proceso lógico — que nada quita de lo imprevisto del desenlace — en vir-

tud del cual los personajes, inmediatamente después de concebidos, dirigen, y lo hacen de tal modo que el autor se concreta a obedecerlos. Esto vendría a ser una especie de determinismo de la acción en literatura.

Sensibilidad finisecular

"Las Academias"

Puesto en contacto con los grandes orientadores de la literatura que reaccionó contra el realismo y el romanticismo, Reyles, espíritu y antorcha de avanzada estética en el Plata, escribió las "Academias", que aparecieron entre 1896 y 98, en Montevideo. Se trata de tres ensayos de buido enfocamiento psicológico que constituyen tres pequeñas joyas de la narración finisecular hispanoamericana: "Primitivo", "El Extraño" y "El Sueño de Rapiña", realizaciones de modernismo duradero, cuya repercusión fué considerable y depuradora y cuyo título general de "Academias" necesita una aclaración, puesto que más de una vez se prestó a equívoco.

Nada menos académico, en el sentido retórico y oficial que las "Academias" de Reyles, las cuales se llaman de ese modo porque plantean una polémica y una enseñanza viva como las que nacen de las meditaciones de los talleres, de las academias artísticas, de esos focos de incesante renovación, de esos crisoles de perfilación doctrinaria y técnica.

En estas tres novelas cortas, en las que se agudiza el estudio de caracteres simples y complejos, y en los que se aviva la ciencia de descubrir la pendiente que conduce a la amoralidad, la crueldad y la vileza, Reyles echa los cimientos de sus novelas futuras, las cuales,

apoyadas en las sintéticas "Academias", germinan engrandecidas, resplandecientes y cavadas. Así, de "Primitivo", obra magistralmente impuesta en pocos rasgos, según Lauxar; pequeña obra maestra, según Pillement, nace "El Terruño"; de "El Extraño", la más cincelada de la serie, nace "La Raza de Caín", en cambio de "Sueño de Rapiña", único relato mítico de Reyles, no se levanta la "Metafísica del Oro" de "La Muerte del Cisne", como erróneamente se ha afirmado.

Rapiña pone en evidencia la capacidad imaginativa de Reyles, la que ha ejercido influencia en más de un poeta andino.

En la trilogía de las "Academias", tomando nuevo rumbo, Reyles se encamina hacia la solución de la novela compleja, es decir, hacia el relato donde cabe la profundidad psíquica e ideológica sin que se atenúe el interés narrativo.

"Primitivo", la primera de las "Academias", trae un prólogo que Reyles reprodujo luego con ligeros agregados en "El Extraño" y que tiene el valor de un manifiesto, de un credo artístico: "Me propongo escribir bajo el título de "Academias", una serie de novelas cortas, a modo de tanteos o ensayos de arte que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo"... Este prólogo, fruto del deseo de modernizar la novela de lengua española, motivó una polémica literaria cuya transcendencia fué señalada en varios países de habla castellana. La eterna querella de los "antiguos y los modernos" fenómeno humano que se observa en todas las crisis del pensamiento, en todas las evoluciones y revoluciones estéticas, políticas y sociales, tuvo otro episodio hacia 1897, a raíz de la

aparición de "El Extraño". El espíritu abierto del creador de las "Academias" venció en esa época, al espíritu conservador de D. Juan Valera, viejo entonces, sin inquietudes artísticas y polemizando con el aplomo del novelista y del crítico consagrado que ha cumplido ya su misión orientadora y que ve los ensayos de modernismo como expresiones tangibles de frivolidad, de novelería y de "moda literaria salida de París".

Valera, después de hacer el elogio de "Primitivo", en "El Correo Español" de Buenos Aires, ante la obra de Reyles cometió el error de creer que el autor de "El Extraño" era capaz de desdeñar las obras maestras del pasado, así como la raza y la mentalidad españolas, llegando a escribir en "El Liberal", de Madrid, un artículo donde, después de reconocer méritos en Reyles y de tratarlo de "notable escritor uruguayo", aparece el siguiente párrafo: "Su extravío (se refiere al autor de "El Extraño") proviene de la ya mencionada enfermedad epidémica, nacida del menosprecio con que miramos a nuestra nación o a nuestra raza, y que se nota, por fortuna, más que en España, entre los escritores hispanoamericanos. Consiste la enfermedad en cierto candoroso y desaforado entusiasmo por la última moda de París en literatura, como si en literatura estuviesen bien las modas, y como si en literatura se fuese progresando siempre, como se progresa en cirujía o en química y mecánica aplicadas a la industria".

Tal frase, aparentemente lógica, y en cierto modo aplicable a los pseudo modernistas, a los renovadores periféricos que entienden el arte con criterio de peluqueros y modistos, se torna injusta y desacertada frente al creador de "El Extraño" que acababa de aportar con

las "Academias" un estremecimiento inédito a la narración castellana fin de siglo. Como réplica a los razonamientos del autor de "Pepita Jiménez", Reyles publicó bajo el título de "La Novela del Porvenir", una certera autodefensa, también en "El Liberal", de Madrid, donde además de darle un latigazo a la retórica, dice:

"Hasta cierto punto cabe negar que en lo pura-"mente literario y artístico no existe progreso, o me-"jor aún, que el progreso no es continuo e indefinido. "Un arte o género literario **progresa** mientras duran "las especialísimas causas y condiciones que lo inspi-"ran y sustentan, llega al apogeo y nace las más bella "flor; luego caen las hojas, brotan otras nuevas y a "poco el árbol viste nuevos ramos. Antes del divino "Homero cantaron muchos **aedas,** antes de Sófocles na-"ció Esquilo y antes de Shakespeare otros dramatur-"gos ingleses, de los cuales forzosamente tenía que "nacer él".

El alentador y prologuista de "Azul" de Rubén Darío, el erudito diplomático que mantuvo una controversia cortés con Campoamor, a raíz de la aparición, en 1891, de la "Metafísica y la Poesía", había perdido, al enfrentarse con Reyles, toda flexibilidad espiritual.

A Darío, Valera admite todo afrancesamiento literario porque cree que el poeta ha aportado a la lírica castellana nuevas y sutiles bellezas. Ante "El Extraño", tal vez por vejez, Valera no comprende la empresa depuradora de Reyles.

Los dos adversarios, uno de ellos con más de setenta años y el otro con solo veintiocho, defendieron con ardor sus respectivos criterios sobre el destino de la novela de entonces. La polémica entre am-

bos noveladores fué mal emplazada puesto que Valera, heredero de la tradición clásica, al atribuir a Reyles el propósito de crear en "El Extraño" un personaje ejemplar y simpático desde el punto de vista ético, se colocó en un plano inferior al de su contrincante. La idea de Reyles al escribir las "Academias", donde no hay ninguna intención autobiográfica, fué libertar la novela española de su petrificación inadecuada, de su trotecito de "mero solaz y entretenimiento", según el concepto frívolo del propio Valera. Al remozar la narración castellana, propúsose Reyles darle una función superior hasta que se convirtiera en "arte exquisito que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones"... (son las palabras del prólogo de "El Extraño").

Desde la época de este debate literario, Reyles estima que la novela tiene una misión más grande que la de agradar o divertir, por eso repudia la concepción que Valera se ha formado de ese género literario, y trata despectivamente a los continuadores del relato superficial de "paisajistas de abanicos".

La polémica terminó con el fallo de Gómez de Baquero, quien dió la victoria a Reyles en "La España Moderna".

En esta controversia en torno a la novela intervinieron, además de Valera y Gómez de Baquero, Clarín y doña Emilia Pardo Bazán.

El interés con que el autor de "Pepita Jiménez" siguió la obra literaria de Reyles, no decayó nunca; ya ciego se hacía leer "La Raza de Caín" por el señor Danvila, embajador de la monarquía española en Argentina.

La transformación radical sufrida en el corazón del paisano leal e ingenuo que sorprende a su mujer con el amante, hace de "Primitivo" un asunto de acerbo dolor, de dramatismo palpitante, de fibra humana y por ende universal, un caso de desviación de la conciencia rústica del protagonista, el cual, ante el derrumbe moral que lo azota y sin atinar a defenderse de la desgracia que lo zamarrea, se siente invadido por el nihilismo más absoluto. "Primitivo" es, como su autor lo afirmó posteriormente, en un artículo aclaratorio aparecido en "La Razón", en octubre de 1896, "el símbolo de la bondad destruída por el dolor, a cuya acción nada resiste".

Esta novelita ha tenido influencia evidente en ambas márgenes del Plata, y Javier de Viana y Horacio Quiroga deben a "Primitivo" más de lo que la crítica supone.

Como antítesis psíquica de "Primitivo", Julio Guzmán, personaje eje de "El Extraño" es el fruto de la civilización literaria más perfilada y artificial, el producto del decadentismo y de la afectación egoísta, la abulia y el desdén altanero por sus semejantes; la villanía y la introspección para el sufrimiento. Guzmán pertenece a ese linaje de personajes fin de siglo que tiene su origen lejano en el Baudelaire de "la Fanfarlo" y que se precisa luego con la figura de Des Esseintes, de ese universal hastiado de la mediocridad humana, arquetipo de snobismo y artificiosidad creado por Huysmans.

Por último, Rapiña, protagonista de la tercera Academia, es la encarnación de la avaricia con todo el cortejo de privaciones de los placeres de la vida, y el suc-

ño de este moderno Harpagón es de un símbolismo epicureo inconmovible, en el que la fantasía de Reyles despliega la profusión de una riqueza imaginativa inagotable.

"... no soñaba... o soñaba?; quién puede decirlo?," pregunta el autor al contemplar al buhonero, el cual después de mucho dormir, despierta al fin de su vida y siente el peso de su vejez y el fracaso de su existencia.

En las "Academias", Reyles se presenta como creador de seres atormentados y como espectador estético de las miserias del hombre.

Perfilación psicológica

"La raza de Caín"

Dos años de meditación fortalecida por copiosas lecturas filosófico-literarias, algunos viajes, buena dosis de recogimiento campero y sobre todo muy justa y antenada observación, engendraron "La Raza de Caín", que, como ya lo he dicho, toma raíz en "El Extraño".

Para el psicólogo nato, el cuadro, el espectáculo de la vida y el estudio de las almas no necesita de escenarios vistosos, ni de pompas periféricas y efectistas. "La Raza de Caín" no palpita en ninguna metrópoli populosa o resplandeciente, ni mueve personajes de rancia aristocracia; ella se desarrolla en un medio burgués adinerado, en las cercanías de un Montevideo de hace más de treinta años, opaco y aislado, lo cual no impide que Reyles haya logrado crear tipos de idiosincrasia compleja, de sensibilidad enfermiza y quintaesenciada, de espíritu atormentado y mórbido, dominados por un

destino poderoso, por un determinismo transcendente y avasallador que el novelista señala en la obra por boca de aquel personaje central de "El Extraño", Julio Guzmán, quien sigue prolongando su psicastenia en "La Raza de Caín". Al meditar sobre su sino después de una postiza reconciliación con su mujer, dice Guzmán:

"Sí, tiene razón el poeta, sólo somos libres en el "reino de los sueños. Cualquier acto determina otros y "crea una necesidad, una esclavitud; las realidades de "la vida arrastran entre sus impurezas no sé qué gér-"menes innobles que convierten al varón más fuerte en "infame mercader, en torpe traficante de la idea pura. "Si se vive, no se puede pensar: sólo en la contempla-"ción conserva el alma su independencia sagrada".

Como sutil experimentador del sufrimiento duradero, Guzmán supera al "Discípulo", el mórbido personaje de Bourget.

"La Raza de Caín" es esencialmente la novela de la envidia, del odio, de la soberbia, del fracaso despechado y de la falta de adaptación al destino humano.

Una prolongada vibración de eso que Lucien Fabre llama en Rabevel "le mal des ardents", domina la bien encadenada intriga donde Cacio, Guzmás, la Taciturna y el matrimonio Menchaca, envilecidos y desprovistos de voluntad moral contrastan con la entereza vencedora del viejo Crooker y de su hijo Arturo; y el dominio de éste sobre Cacio no es solamente el de la voluntad y la valentía sobre la soberbia y la envidia, es también el triunfo del oro sobre la inquina inferior y sobre la ambición rastrera y presuntuosa. Y esa lucha, o mejor aún, esta victoria del oro, despojándose luego de toda trama novelesca contribuirá, junto con "El Ideal

Nuevo", a formar, varios años más tarde, el núcleo central de "La Muerte del Cisne".

Max Nordau, en una carta publicada como prefacio de la segunda edición de "La Raza de Caín", señala la coincidencia de haber aparecido casi simultáneamente esta novela y la de Wildembruck titulada "Neid" (Envidia).

"Las comparaciones se imponen — dice el prolo-"guista a Carlos Reyles. — Pues bien: sobrepasáis en "mucho a nuestro autor alemán por la verdad de vues-"tro análisis psicológico, por la sombría grandeza de "vuestro arte, por la sencillez sorprendente de vues-"tros medios. Si vuestra novela obtiene el éxito que "merece, os hará célebre de un solo golpe", y Rodó, ante la cimentada psicología de "La Raza de Caín", agrega: ..."qué fuerza y qué firmeza de análisis; qué justo "atrevimiento en los grandes rasgos y qué incisiva de-"licadeza al herir en ciertas reconditeces; cuánta ver-"dad y cuánta eficacia en la expresión".

La capacidad introspectiva utilizada, no como dato autobiográfico, sino como elemento animador del personaje creado, llega en esta novela a sutilezas perforantes comparables a las que se registran en los volúmenes de "A la Recherche du Temps perdu", que Proust escribió doce años más tarde.

"La Raza de Caín", anunciada en las librerías con carteles artísticos, por su recia envergadura y su contenido psíquico, hizo de Carlos Reyles el autor uruguayo más leído en Europa y América.

La primera edición de esta novela reproducía el ex-libris aparecido en "El Extraño" y en "El Sueño de Rapiña". Se trata de un escudo cruzado por una franja dia-

gonal que lo divide en dos campos simétricos: en el izquierdo se estampa la empuñadura de una espada cuya hoja penetra en el derecho donde se destaca un corazón coronado por una llama. En la diagonal se lee la leyenda: **De Frente,** palabras simbólicas que sintetizan el empuje vital de Carlos Reyles, de este poderoso creador que, según la palabra de Francis de Miomandre "va "hasta el fondo del abismo, con la rigurosa voluntad "que condujo a Dante, tiempo atrás, a los círculos infer- "nales".

Reyles, en esta novela, elimina la parte anecdótica y suprime en absoluto la aventura, la ficción, la teatralidad, el andamiaje falso que aún se usaba en 1900 como un resabio romántico. Resueltamente toma otro rumbo para hacer obra genuinamente documentada, observando el amplio panorama de la objetividad y de las conciencias morales y psíquicas, después de estudiar su propio espíritu para penetrar agudamente la esencia del no yo.

Aunque analice personajes mórbidos, Reyles no busca sujetos de patología exagerada; las taras de éstos no llegan a ser extremas como las que se registran en los anales de psiquiatría, no; la morbidez o las morbideces estudiadas por Reyles están dentro de lo que podría llamarse mal del siglo; y Julio Guzmán, más que una víctima de la cultura y del estetismo lo es de su neurosis, típicamente finisecular.

En 1916, desde Salamanca, escribió Unamuno a Reyles una carta en la que le decía: ..."ha venido a mi memoria aquella novela suya "La Raza de Caín" a "la que dediqué hace ya de esto algunos años, un ensayo "crítico y de la que guardo viva impresión. Y precisa-

"mente la estaba recordando últimamente y con idea "de releerla, pues que he emprendido la preparación de "una novela que se llamará: "Abel Sánchez, una historia "de pasión", siendo la pasión la envidia. Al estudio de ob-"servación y meditación de ella, en la vida y en los li-"bros, he dedicado años y no fué su obra de las que "menos me ilustraron".

"Este libro doloroso pero acaso saludable", según lo dice el mismo Reyles en la dedicatoria de "La Raza de Caín" a la juventud de su país, esboza ya el tiempo de la voluntad y de la energía.

"El ideal nuevo"

El siglo XX apareció dejando rezagado detrás del horizonte todo el espléndido estallido romántico, cuyos destellos ultra-potentes se perciben a gran distancia. Reyles pasa su vida viajando para acumular experiencias y verificar sondeos. El cabañero vencedor alternó con el artista que supo vibrar a su antojo en los medios cultos de las capitales añejas transoceánicas. El concepto que tuvo del realismo económico se fortaleció y se ordenó. Dirigiéndose a las clases capitalistas, a las que consideraba únicas verdaderamente capaces de organizar la robustez nacional, escribió un opúsculo en 1903, titulado "El Ideal Nuevo", que encierra un programa de vasta renovación y de "acción práctica", síntesis de las ideas que sobre la producción defendía Reyles en aquella época.

Todo el folleto está escrito con el fin de condenar las taras del universitarismo, tesis que aparece más tarde defendida en "El Terruño".

El problema económico-rural expuesto en "El Ideal Nuevo", arranca de las observaciones de Gustavo Rivero, el protagonista de "Beba".

El tono enérgico se acentúa en el siguiente párrafo impreso en forma de volante, repartido en la capital y en los departamentos, con intención de propaganda:

Escrito expresamente para
"La fiesta del trabajo"

"¡Qué pobre meollo, qué criterio obtuso, qué vista "corta y torpe tienen los **tragadores de viento** del ideal "latino y los **idiotas sabios** que al salir de la universidad "desprecian las actividades libres de los hombres de "trabajo por creerlas indignas de su indigesta cultura, "de esa cultura que enfrente de las realidades de la vida "y de los conflictos de la existencia sólo les permite "recitar pensamientos ajenos, grabados en la memoria "como las romanzas de eximios tenores en los cilindros "de los fonógrafos!

"¡Brillantes, huecos e inconsistentes globos de ja- "bón que estallan al contacto de todos los hechos rea- "les...! ¡Ilusos grotescos! Viven en el mundo de las "vagas presunciones y sólo les es dado conocer la epi- "dermis mudable de las cosas, jamás su esencia íntima "y eterna.

"En el oro, en el metal vivo y nervioso, sólo per- "ciben la materia inerte, no la fuerza acumulada y en "valor humano convertida; en los bienes materiales "los tesoros que odian los desheredados de la fortuna, "no la vida, la salud y la dicha que resultan del funcio- "namiento de un organismo sano y robusto, y en el tra- "bajo el esfuerzo penoso y el pugilato de los egoísmos,

"no la admirable gimnasia donde se fortifican, mejor "que en las escuelas y universidades, la inteligencia, la "energía, el carácter y las virtudes de los chicos y los "grandes, de los ricos y los pobres, de los que van al "colegio y de los que no pueden ir...

"¡El trabajo! Luchando con las duras realidades "el soberbio animal humano adquiere toda su fuerza, "hermosura y esplendor. Los dioses caen de sus divi- "nos pedestales, las religiones agonizan, los místicos "templos se derrumban y sobre las informes ruinas se "yergue triunfante el engendro misterioso que la Natu- "raleza ha llevado en sus entrañas y nutrido con la vida "de todas las especies durante miles de siglos.

"El culto del hombre nace, y del ideal nuevo, orgu- "lloso, magnífico y batallador, se oyen ya en las cús- "pides los clarines sonoros".

Las doctrinas de "El Ideal Nuevo" dieron origen a la Liga del Trabajo de Molles, cuya resonancia en todo el país fué ampliamente comentada. Andando el tiempo esas mismas doctrinas se plasmaron en la Federación Rural, organismo que posteriormente se ha desnaturalizado, perdiendo su dinamismo para convertirse en baluarte de la política ultra-conservadora del Uruguay.

Filosofía del impulso y de la vida

"La muerte del cisne"

Diez años después de publicada "La Raza de Caín" apareció "La Muerte del Cisne", trminada el 22 de Julio de 1910, en París.

Este ensayo filosófico comprende "La ideología de la fuerza", "la Metafísica del Oro" y "la Flor Latina".

La precisión de pensamientos sabiamente ensamblados; la lógica de conceptos originales y vividos; la cultura manante sin alardes exhibicionistas; la audacia sin reservas; la visión valerosa de la realidad del Cosmos y de las voliciones humanas campean en este ensayo viril de medular reflexión, de arduo comprobar y de lirismo envolvente. ¿Lirismo? Sí, a pesar del contenido filosófico de equilibrio cimentado, "La Muerte del Cisne" exhala, en medio de ajustes realistas, el lirismo inherente a la obra de todo artista, de todo refinado auténtico que escribe con el estilo cincelado y rico del pulcro del pensamiento y de la forma.

Reyles, esteta de raza, sin temores ni quejas sensibleras, se enfrenta con la vida, la moral, la religión y la ley del Universo, y, apoyado en sus intuiciones y lecturas, descubre y traza un complejo cuadro de la vitalidad, de las energías mecánicas, químicas, celulares y psíquicas que dominan la creación con ciega e implacable voluntad.

Por error, esta obra ha sido juzgada como demoledora sistemática de preceptos éticos, llegando a decir algunos críticos que "La Muerte del Cisne" implica la muerte del idealismo y la alabanza exclusiva de todo lo utilitario inferior. Reyles, "gran idealista", según lo llamó Rodó, no va contra ninguna doctrina determinada, no ataca más que ese idealismo periférico y libresco, contrario a la naturaleza, a la vida y a todos los impulsos del Cosmos; ese pseudo-idealismo pueril y falsificado, o ese ascetismo tiránico y reñido con las normas naturales del mundo biológico, que desconoce aquello que Reyles, adolescente de diez y siete años, dió en llamar en un cuaderno de colegial: "Carácter guerrero de todos los fenómenos; tendencia del hom-

bre a poseer y dominar", principio intuitivo que luego se robusteció en el pensador cuando consiguió, con arte sutil, establecer correspondencias entre los principios fundamentales de las doctrinas filosóficas aparentemente dispares. Así echó puentes comunicantes entre Calicles, Heráclito, Mandeville (donde encontró Reyles el **instinto de soberanía,** defendido por el agudo y paradojal británico) Descartes, La Rochefoucauld, expositor del **amor propio,** Hobbes (donde Reyles tocó el **deseo o instinto de poder,** expuesto por el misántropo sensualista). Penetró luego el **derecho natural** de Spinoza, la idea de la **substancia fuerza** de Leibnitz, para meditar sobre la energía combativa de los filósifos franceses del siglo XVIII, en la que apunta el **interés** de Helvecio. Las posiciones de Carlysle y Emerson, encontraron analogía y resonancia en Reyles, quien, con mirada envolvente, abarca las oscilaciones de la fiebre de la razón que se prolonga más allá de Kant y llega, todavía fresca, a Le Bon, Le Dantec y Maurras. Reyles alcanza la maduración de su pensamiento armonizado con las **ideas fuerza** de Fouillée, el **instinto de expansión** de Guyau, el **ascetismo liberador** de Schopenhauer, la **voluntad de dominación** de Nietzsche. Se detiene ante la **fuerza fundamental** de Stirner, ante el **culto de la energía** de Stendhal, para revisar el **sentido de la naturaleza** de Demócrito, Epicuro y Lucrecio. Conocedor del estetismo de Thomas de Quincey y del **instinto invasor** de Blanqui, Reyles asiste al ocaso del **positivismo** comtiano, del **agnosticismo** de Spencer y del **dogmatismo doctrinario** de Taine y Sainte-Beuve.

El **probabilismo** de Renán no perturba al defensor de los impulsos cósmicos cuya posición entronca, sin claudicaciones, con los principios selectivos de Lamarck

y Darwin, y en cierto sentido con el pragmatismo de James y de Meyerson y hasta con el cienciismo de Henri Poincaré.

Pero al penetrar la substancia secreta de todos estos espíritus, el yo esencial de Reyles no se anega ni se desvía de su órbita rítmica, sino que se perfila y se enaltece sin arbotantes prestados ni reminiscencias majaderas.

Schopenhauer, ante la imposibilidad de llegar a penetrar el destino de la tierra y la finalidad de la vida, se engolfa en el nirvana; Nietzsche, después de crear el Super-Hombre, ante el enigma del conocimiento metafísico, cae en estado de espectador estético; Reyles, ante el mismo escollo, no pierde el dinamismo alerta que lo guía simpre y llega a concebir un impulso que comunica, en cierto sentido con el **ímpetu vital** bergsoniano.

Ese es el valor propio de Carlos Reyles en "La Muerte del Cisne".

En esta obra, se muestra Reyles como un testigo más que como un juez. Comprueba el mal ciego del mundo y registra el son guerrero de las manifestaciones vitales, llegando, con Le Dantec, a la conclusión de que "ser es luchar; vivir es vencer". Es un hecho de experiencia concluyente. Reyles usa palabras de dos filos, y las objeciones que se han hecho a la filosofía de la fuerza se apoyan en falsas interpretaciones verbales. Esas palabras que pueden expresar conceptos desacreditados, significan en "La Muerte del Cisne", otros principios ideales, defendidos en planos superiores. Reyles los eleva, los dignifica. Así, cuando habla de la fuerza hay que pensar en la energía; cuando habla del

interés o del egoísmo, hay que pensar en la **gravitación sobre sí mismo,** en el "juego de la voluntad".

Del mismo modo que el poeta descubre poesía donde el hombre vulgar no vé más que prosa, Reyles descubre idealismos allí donde el timorato, el miope o el utópico no ven más que utilitarismo o vileza.

Así, Reyles siente que el Oro "es el habitáculo misterioso de la voluntad de dominación de los hombres y los pueblos, y representa valor humano, sustancia anímica, la virtud extractada de las generaciones que fueron, y es así como la semilla de la voluntad; el germen que atesora en potencia todos los actos del pensamiento y todas las realizaciones del deseo".

Nietzsche en su concepción del **instinto vital** admite o crea las ilusiones favorables a la existencia humana, necesarias como alicientes de la vida, aunque ellas sean, aniquiladas por el Conocimiento destructor, "pero, como lo dice Reyles en "La Muerte del Cisne", sólo para darle a aquél estímulo y ocasión de otras nuevas".

Anatole France ha dicho:

"Si tu gardes ta foi qu'importe qu'elle mente
La beauté de l'amant n'est qu'au cœur de l'amante
El l'Univers entier n'est qu'une vision..."

Aunque sea por el camino del escepticismo, France concuerda con Niezsche y con Reyles respecto de la conveniencia del cultivo de las ilusiones. "Las grandes ilusiones son siempre fecundas"... asegura Reyles, y luego relata la leyenda de la infeliz criatura que perdió la belleza física y nunca se dió cuenta de su fealdad. "La humanidad ha padecido muchas de estas demencias saludables", concluye diciendo el pensador.

En "La Muerte del Cisne" se acentúa el ardor litera-

rio y filosófico, la curiosidad científica y el poder inquisidor de Reyles que percibe la realidad sin recurrir al semáforo ni a las antenas exteriores y puntualiza el crimen de la cultura greco-latina, la cual prefiere la idea al acto, la razón mística a la razón física.

"La Muerte del Cisne" reclama en todas sus partes el culto de la fuerza, es decir, de los impulsos vitales, y para eso da un vibrante latigazo a las sensibilidades enfermizas, a las exquisiteces desmayadas del bizantinismo finisecular, a las neurosis engendradas por los románticos de última hora, a los decadentes de invernáculo, a los sensibleros desprovistos de virilidad.

Esta obra de Reyles dió lugar a varias polémicas ideológicas en Francia, siendo luego comentada por los hermanos Leblond en "La France devant l'Europe".

"La Muerte del Cisne" es el único libro de ideas escrito por un sudamericano que ha dado lugar a controversias en el Viejo Mundo. Publicado en francés en 1911, pronosticaba la guerra mundial y las luchas imperialistas y sociales posteriores a 1918.

En estos últimos años, Delteil, en su "Discurso a los pájaros", pone en boca de San Francisco de Asis estas palabras coincidentes con la concepción reyliana de la vida:

"Es bueno, hermanos míos, que la araña engulla "la mosca, que el gorrión se coma el trigo, y que el hal- "cón haga crujir al ruiseñor. La creación es una, y sus "diversos elementos se entremezclan unos a otros por "medio de gargantas, buches e intestinos. El mundo vi- "viente es una cadena perfecta, cuyos anillos son pre- "cisamente los órganos del apoderamiento y la devo- "ración. ¿Qué seria un universo en que cada molécula

"tuviera independencia y aislamiento? ¡Un planeta frío, "sin vientre y sin vida! Pero nuestro planeta es bello, "y grato, sus rodajes se lubrifican sin cesar en el "dulce aceite de la sangre. Todo se pliega al magnífico "régimen de la alimentación universal. La vida se re- "duce a dos episodios: comer y ser comido..."

"En la naturaleza todas las especies se devoran; "todas las condiciones se devoran en la sociedad", ha dicho ya en el siglo XVIII el más vivo de los personajes de Diderot, aquel sobrino del músico Rameau, célebre por su agudeza, su verba satírica y su cinismo burlesco.

Es conveniente leer **La Muerte del Cisne** siguiendo el consejo de Faguet para la lectura de los libros de ideas: estableciendo comparaciones y acercamientos continuos.

Cimentación del culto de la energía

La vida

Con acento de arúspice, Reyles proclamó, una vez más su fe en la energía anímica, al publicar, en **La Revista de América,** número de Junio de 1912, una glosa breve que lleva por título "La Vida", y que seduce por la riqueza de observaciones registradas en la "Costa Azul".

Mientras se paseaba por Monte Carlo, con un ejemplar de "L'art" de Rodín, debajo del brazo, Reyles meditó la substancia de su ensayo, después de haber sondeado nuevamente, la compleja tiranía del juego.

Una vez más, comprobó el antagonismo milenario de la Razón y la Vida y descendiendo pausada-

mente la escalinata que conduce al santuario de los **plenos** y las **martingalas,** se preguntó:

"Tiene razón el vicio que ha creado el orden mo-"naguesco? La moral dice que no, la vida dice que sí..."

Y Reyles entró al casino como a un templo.

En ese principado del juego y del acuario, otro espectáculo tan apasionante como la ruleta acentuó en el ensayista el culto de la fuerza: el estadio, donde el anglo-sajón Sullivan cayó k. o., bajo los golpes certeros de Carpentier, ante miles de espectadores enardecidos, entre los que se encontraba Reyles.

"...pienso que el **ring** es cosa religiosa; pienso "sin asomos de burla, que los guantes de cuatro onzas "tendrán influencia decisiva en el destino de Francia "y por la vía de ésta, en el destino del mundo".

"Luego, en tanto que los espectadores aclaman al "vencedor y compadecen al vencido que llora — otra "lección — salgo, tomo el té y más tarde como en el "Hotel de París; asisto al teatro; ceno después en un "restaurant alegre, rodeado en todas partes de gente "bulliciosa y gozadora que hace en Monte Carlo **su cu-"ra** de placer. Por último, a altas horas de la noche, "en la dulce soledad de mi alcoba, junto a la lámpara "**siempre encendida,** analizo rápidamente los sedimen-"tos morales que ha dejado en mi alma el día mona-"guesco; escudriño los nuevos horizontes abiertos a "mi conciencia y me digo:

"Quizá tiene razón el curioso país de los días de "oro y las noches de plata; quizá tiene razón el vicio "que ha creado la civilización casinesca".

Reyles iba con frecuencia a la Riviera para armonizar el sibaritismo con la acción.

Captación de lo criollo

El Terruño

En su retiro de "Lobería, escribió Reyles "El Terruño", publicado el año 16 con prólogo de Rodó. Una edición de la casa Ollendorff, en París, y otra corregida y aumentada, impresa en Montevideo, aparecieron casi simultaneamente.

El antagonismo de la realidad y el idealismo se plantea una vez más en esta novela punzante, en la que Reyles utiliza su doble experincia de novelador consumado y de campero curtido por una larga lucha de civilizador en plena soledad agreste.

Como ya he dicho, "El Terruño" nace de "Primitivo", pero desenvuelto con sentido abarcador del medio criollo, sahumado con supervivencias de otros tiempos, vividos por el autor, cavado con observaciones agudas y enriquecido con nuevas situaciones dramáticas de vigorosa potencia evocadora.

La rusticidad olorosa del campo aviva las escenas jugosas, donde el buen sentido de Mamagela (personaje digno de Balzac, según Pérez Petit) triunfa del universitarismo utópico, de la indigestión política y pedagógica de Tocles; y ese antagonismo entre la estanciera previsora y el iluso fracasado por el exceso de pedantería, que huye de la capital para ocultar su despecho, se sostiene a través de la tragedia que domina la acción.

La máxima sutilidad psíquica de esta novela se ajusta en la despedida de Tocles, hallazgo incomparable que completa la estructura espiritual de ese descontento na-

to, arquetipo del universal inadaptado a la vida, como lo son también Guzmán y Cacio, en "La Raza de Caín".

Reyles se afirma en la creación de tipos definidos, de criollos inconfundibles, que denotan la íntima vinculación del novelador con el medio uruguayo. Y entre esos tipos se destacan, junto a Mamagela, Tocles y Primitivo, la recia figura del caudillo Pantaleón, cuya muerte, según la palabra del prologuista, "por su épico aliento, es de las que parecen reclamar la lengua oxidada y los ásperos metros de un cantar de gesta".

La rica savia ideológica de que habla Lasplaces, al ocuparse de esta novela de Reyles, se desprende germinadora de las páginas de "El Terruño", de esa obra que, como lo afirma Ingenieros, analiza los aspectos singulares de la vida humana.

Las potencias telúricas engendradoras de la guerra civil, supervivencia de bárbaros enconos y de ancestrales corajes, moldean la dolorosa existencia de personajes de carne y hueso, patinados por el sol y la escarcha, de gente de vida a la intemperie sobre las hurañas cuchillas escalonadas en la margen izquierda del ancho estuario.

El sortilegio de la tierra nativa mantuvo siempre encendida, en el espíritu de Reyles, la nostalgia jugosa de los cantos de zorzales y sabiás, la alegría límpida del hornero, el vuelo esotérico de las garzas migradoras, el ímpetu rítmico del carancho perforador de lejanías, el milenario envión del pampero pulidor de la cima de los cerros, el galope de los potros sobre las praderas de verde luminoso, el chirriar de las vetustas carretas de bueyes, la rutilante magia del cielo austral, de nitidez impecable y de honda fosforescencia, la humildad de los

ranchos proletarios, la mansedumbre de los ombúes florecidos, los olores agrestes que el sol aviva en los montes, la púrpura de los ceibos y el eco de la canción de los troperos curtidos por las andanzas aventureras sobre terrenos endurecidos por la sequía.

Pero aunque Reyles se sienta apegado en todo tiempo a los recuerdos del campo criollo, soñó siempre con un terruño en el que cupiera la acción civilizadora que explote la riqueza nacional y que destierre la indolencia y la rutina de los rurales.

Tanto "El Terruño" como "La Raza de Caín" proclaman la superioridad de los espíritus fuertes y prácticos sobre la utopía, la falacia y el refinamiento enfermizo.

Defensa de las ilusiones vitales

Diálogos Olímpicos

"La Muerte del Cisne" es una obra de comprobación implacable, una presentación de hechos reales, escalonados con destreza, después de haber pasado por el filtro de la inteligencia y de la dialéctica de Reyles.

De ellos se desprende la conclusión de que las filosofías naturalistas están absolutamente reñidas con los anhelos del hombre. Y lo que Reyles, ese gran inquisidor de la vida, buscó, fué el eje para armonizar la ilusión con la naturaleza inflexible.

***

En su meditación madurada, llega Reyles, en "Diálogos Olímpicos", aparecido en Buenos Aires, en 1918, en edición primorosa, ilustrada por López Naguil, a conclusiones amplias, humanas, de un pacifismo superior compatible con los conceptos actuales del inter-

nacionalismo, en las que se contempla la vida sin salirse del terreno de la realidad, para elaborar así una ideología sólida que nada tiene que ver con las utopías de los pensadores ingenuos o fumistas.

Torres Grané ha dicho con razón que "Reyles es idealista y artífice de tan egregia prosapia como el autor de "Ariel", agregando que: "Si la filosofía de Rodó entusiasma, alienta, realza, pule y perfecciona, cosa análoga hace la desconocida y negada filosofía reyliana. Que ambos parten de distintos puntos de vista y se orientan por divergentes desfiladeros, no hay por qué negarlo; pero los dos arriban a la preocupación de una personalidad humana mejor cultivada, más apta, más armónica y dominadora".

Es indispensable señalar que "Diálogos Olímpicos" ha merecido los más entusiastas y serios comentarios de la crítica contemporánea. Así, por ejémplo, en "La Nouvelle Revue Française", puede leerse a propósito de esta obra de Carlos Reyles: "Por la serenidad y la altura de vistas que evidencian, estos diálogos entre Apolo y Dionisos de un lado, y Cristo y Mammón por otro, son dignos de Renán y de Anatole France. Carlos Reyles tiene la imaginación metafísica del primero, la penetración y la gracia del segundo". Y Abel Doysié, redactor del diario comunista "Clarté", y escritor del grupo de Henri Barbusse, ante la hondura filosófica de "Diálogos Olímpicos", afirma que "Reyles es uno de los pensadores más originales de nuestra época".

Durante la conflagración europea, el espiritualismo altivo de Reyles se manifestó antes de la publicación de "Diálogos Olímpicos". Al defender la ideología francesa durante la guerra, el pensador publicó, en Buenos

Aires: "Latinismo y germanismo", Los pendones de Francia" y "Nuestro espiritualismo", artículos vibrantes de entusiasmo por la causa latina, que revelan la sensibilidad y la altura del autor.

En "Diálogos Olímpicos", la riqueza de puntos de vista y arte de ataviar con imágenes las ideas abstractas (según Jules D. Gaultiers) se evidencian en las argumentaciones de los Dioses. Reyles busca esencialmente, la conciliación de la razón del Cosmos y la razón del hombre, la fatalidad y la libertad, la voluntad de poder y de expansión y la voluntad de conciencia, es decir la armónica energía universal, el elemento divino.

Apolo, la inteligencia, se reconcilia con Dionisos, el Instinto; Cristo, el amor, la bondad, con Mammón, el egoísmo y el oro; Irene, la vida, con Pandora, la ilusión. Zeus representa en la obra, la energía original del Cosmos y de la Vida.

Mammón, el viejo dios de la mitología siria, aparece renovado y adaptado a la civilización contemporánea: "Desarrollaré por medio de la gimnasia del trabajo, hasta hacerlas equivalentes, las aptitudes de todos; nivelaré las bolsas, sólo con suprimir las prerrogativas fundadas en el capricho y no en la utilidad social, y haré visibles los hilitos de plata y oro que unen misteriosamente a los hombres, las sociedades y los pueblos. Y cuando todos vean su imagen reflejada en los ojos de los otros, los hombres se harán íntegramente solidarios, reinarán la libertad, la justicia y el amor y empezará realmente la edad de oro de la humanidad. Antes no..." dice el demonio de la riqueza.

Los "Diálogos Olímpicos" establecen la ruta con-

ciliadora entre la ley universal y la humana, y marcan la máxima fulguración del pensamiento reyliano.

La defensa de las ilusiones vitales que asoma en "La Muerte del Cisne" y se puntualiza en "Diálogos Olímpicos", aparece también en "El Embrujo de Sevilla" por boca del pintor Cuenca.

La intensidad dialéctica de los "Diálogos", donde las ideas no entorpecen la galanura de los sesudos discursos de los dioses, ha hecho decir a Henri Suarès que esta obra "responde a la más noble misión del arte de escribir".

Reyles, en el escenario del siglo XX, es un forjador de ideas líricamente meditadas, en las que se muestra ampliamente partidario del triunfo del Derecho, la Justicia y la Democracia.

Conocimiento de la urdimbre andaluza

El embrujo de Sevilla

La España trágica y la España luminosa, la tierra puente por donde la esencia africana trepa a Europa, atrajo siempre a Carlos Reyles. Y el sortilegio de Iberia, avivado por frecuentes viajes y prolongadas escalas que el novelador hizo en toda la península, le robustecieron el conocimiento del alma compleja de la España de todos los tiempos.

En Andalucía, en ese mundo aparentemente trillado por escritores de todas las lenguas y de todas las razas, Carlos Reyles va a buscar y encuentra como mágico privilegio, la esencia "inédita" de su novela el "Embrujo de Sevilla".

Allí, en la cuna de Velázquez, Murillo y Fernando de Herrera, en un sondeo largo y diestro, refrescado en las

aguas del Guadalquivir, Reyles penetró todas las reconditeces, hasta entonces inasibles, de la vida andaluza, del alma andaluza, del duende andaluz. Allí palpó "lo que la raza de Don Pedro el Cruel y Felipe II tiene aún de violenta, fanática, triste y lúbrica".

Vinculado sólidamente con la hechicera, añeja y salerosa ciudad frecuentó todas las capas del conglomerado social, desde la gente blasonada hasta la humilde de los barrios indigentes.

En esa andanza, Reyles se detuvo en el mundo del "tablao", en los cafés de "cante hondo" y de baile, en los "colmaos" donde palpita la entraña andaluza, donde vibra là flor quejumbrosa de las "seguidiyas" y se ahogan las penas en el aguardiente.

La novela apareció en 1922, en ese año que, según Benjamín Crémieux perdurará entre todos los otros porque en él se ha elaborado la gran literatura de mañana.

Como dije, es el "Embrujo" la germinación de un cuento que Reyles publicó veinte años antes, titulado "Capricho de Goya".

En el cuento, la escena se desarrolla en un café de "Cante" de Madrid, y el matador Paco Avila muere del navajazo de la "bailaora", la que en verdad sigue queriendo al "cantaor", a pesar suyo, y huye con él después del crimen. En la novela, la escena baja de latitud hasta Sevilla; el navajazo que recibe el torero no es mortal, y la "bailaora", arrepentida de su acción ansía que Paco se salve y se aparta del gitano.

Paco Quiñones, el señorito que se hace torero insigne, la Pura, de médula flamenca, el gitano Pitoche, el pintor Cuenca, la linajuda Pastora, Rosarito, el ganadero Míguez, el picador — anticuario Tabardillo, el cria-

do Covacha, todos los personajes del "Embrujo" iluminan la recóndita y sabrosa esencia y hacen visibles los entretelones y sutilezas del alma de la raza, dilatando la órbita de lo narrativo-colorista para ir a buscar con agudeza infalible lo genuino, lo profundo de la idiosincrasia andaluza: el toreo, el cante y el baile, manifestaciones de la sensibilidad de un pueblo, lenguaje expresivo de una cultura secular, símbolos arraigados de la fisonomía interior y del sentimiento de los naturales de la antigua Bética cuya psicología no tiene secretos para Carlos Reyles. Es esa fuerza penetradora del "Embrujo de Sevilla" que ha hecho decir a don Miguel de Unamuno: "Jamás se ha hablado del alma española con tanta novedad y profundidad".

El sortilegio que encierra esta novela explica la emoción honda que cauzó a Rafael Altamira, Pérez de Ayala, Alomar, Sanín Cano, Gyp, Louis Bertrand y Cogniat.

"Muchas veces me he preguntado si era yo en realidad el autor del "Embrujo de Sevilla", y siempre una vocecilla algo burlona y aceda me respondía: "No, quien dictó esa obra fué Sevilla misma", dice Reyles en un discurso pronunciado en aquella ciudad el año 1929 y publicado en "El Noticiero Sevillano".

Parece que el duende andaluz le hiciera descubrir al novelador ese segundo plano de que habla Azorín a propósito del "Embrujo"; parece que ese duende hiciera vibrar el nervio que anima a los personajes apasionados hasta la tragedia.

Cuando Supervielle trata a Reyles de "admirable lírico de la realidad", cuando ve en el navajazo de la Pura a Paco "una intensidad que va a unirse a los mo-

mentos más patéticos de las novelas de Dostoievsky", descubre que Reyles "posee la ciencia de emplear los detalles sin que ellos pesen".

"El Embrujo de Sevilla" ha descubierto el relicario secreto de lo andaluz y la influencia alcanzada por esta obra en la literatura más viva se acentúa constantemente. Así, algunas ideas y rasgos de la creación reyleana se reconoce íntimamente en el Montherlant de "La petite infante de Castille", en el Waldo Frank de "La España virgen" y hasta en cierto modo en Keyserling, quien habla de la necesidad de precisar los caracteres simbólicos de las culturas y el estilo de los pueblos.

Por esta causa, los novelistas franceses que ponen su mirada allende los Pirineos, van a libar en esa obra de Reyles que lo consagra como observador perforante, como colorista conocedor del medio tono y del toque violento, como poeta que hace del "Tronío" un cuadro palpitante de lirismo; de la bailadora fervorosa una creación que, al decir del erudito Rey de Castro, "es de influencia ancestral de muy remoto y misterioso origen, de filiación gitana con fuerza suficiente para complicar el drama, provocando episodios de eficacia y realismo shakespeareanos".

La jerga andaluza, rica y pintoresca, vibrante, encendida, precisa, se mezcla a ese "estilo que, según Villagrán Bustamante, se presenta lleno de nervio, pulcro y castizo, trabajado con maestría y con amor de artífice".

La fusión integral de la narración y del sondeo se enaltece en el baile de la Pura, en el taller de Cuenca:

"¿Qué secreto, qué misterio nos revela la Pura en " este instante?, preguntábase el pintor tratando de ana-

" lizar las extrañas emociones que experimentaba. Esas " angustias, esas postraciones, esas soberbias, ¿son las " suyas o las de la raza? Esa pena, que quiere mostrarse " con la cara bonita, ¿es la pena de la andaluza o la pena " presumida y galana de Sevilla? Esos desplantes pro- " vocativos y esos resignados "qué más da", ¿son los de "la chula o los del pueblo andaluz? Ese lloro altanero y " ese "querer y no poder", ¿es el de la Pura o el del or- " gullo español? ¿Es posible que tanta pasión, tanta fie- " bre y tanta ansia violenta no vayan a ninguna parte?".

Las palabras del pintor encierran la verdadera síntesis de las virtudes cardinales de su pueblo, de la estirpe de su numen, de su potencia anímica, de su fervor místico y teológico.

Fué en tierra andaluza que el Alcalde de Sevilla, Díaz Molero, al declarar a Carlos Reyles hijo ilustre de aquella ciudad, interpretó el agradecimiento del pueblo entero al novelador diciendo en un discurso:

"Si se pusiera en una balanza lo que Reyles honró a Sevilla y lo que esta ciudad se honró al nombrarlo **hijo adoptivo e ilustre,** seguramente pesaría más lo primero, pues **nadie como Reyles supo mostrarnos con belleza literaria el espíritu de nuestra ciudad. El ilustre escritor ha sabido exquisitamente ver aquello que sentíamos, pensábamos y amábamos con nuestra alma entera, pero que no había sido plasmado en una forma literaria con tan honda comprensión y maravillosa justeza.**

Junto al drama cálido y vibrante, que unifica lo objetivo y lo subjetivo, se palpa toda la gama de observaciones, toda la erudita riqueza de lo sevillano, donde la majeza rumbosa y la chulería picante se encadenan a la donosura señoril y a la gracia ancestral que se mece

en el ensoñamiento de la ciudad. Reyles, demiurgo seguro de su saber, gustador de espejismos y certezas capta con mirada de mago toda la urdimbre trágica de la acción encendida de "El Embrujo de Sevilla".

Cada producción de Reyles robustece su obra con nuevas almenas, fuertes troneras y recias barbacanas.

Siendo la más artística, la más ágil, la más cavada de las novelas de Carlos Reyles, "El Embrujo de Sevilla" realiza la proeza de interesar a lectores de las más diferentes categorías mentales y sociales. (1)

En estos momentos en que hablo del "Embrujo" se está filmando por vez primera en España, la obra de Reyles. La tragedia que imaginó el novelador ha tenido una prolongación real y sangrienta que ha sido comentada por la prensa de ambos mundos.

Un miura perseguidor, después de arrollar a un hombre ante el objetivo de la máquina, hirió a otros tres y saltando la barrera lesionó gravemente al intérprete que encarnaba a Paco Quiñones. El film lleva pues la sangre auténtica de la realidad que Reyles indaga con la destreza del profundo conocedor de la vida: "saltaba a la arena el primer toro con la muerte en los cuernos y la fortuna y la gloria en los morrillos". Estas palabras

---

(1) Todos los ensayos, como los relatos de Reyles han sido traducidos al francés por Alfredo Bengochea, excepción hecha de "La Raza de Caín", vertida a aquel idioma por Francis de Miomandre.

Ultimamente ha aparecido, bajo el título de "Castanets", una traducción inglesa del "Embrujo", firmada por Jacques Le Clerq.

En breve aparecerán las ediciones alemana e italiana de la misma novela, lo que prueba la gran difusión que ella tiene aún en las naciones de lengua extranjera.

del novelador tienen un sentido profético que se evidencia una vez más con el reciente episodio del film a que me refiero.

"El embrujo de Sevilla"
adaptado al teatro y al cine.

Después de la interpretación de "Sangre y Arena", de Blasco Ibáñez, Rodolfo Valentino, seducido por el "Embrujo de Sevilla", solicitó a Reyles autorización para llevar a la pantalla esa novela andaluza. Se estipuló que el propio Valentino desempeñaría el papel de Paco y Pola Negri el de la Pura, que Reyles en persona haría de escenógrafo, que la película sería tomada en Sevilla misma, y que de dicha obra se haría una edición de 500 mil ejemplares ilustrada con fotografías del film.

Todas las condiciones impuestas por Reyles fueron aceptadas por el actor, quien, para dar más realce a la cinta dispuso que su casamiento con Pola Negri tendría lugar en Andalucía y que tal ceremonia constituiría uno de los episodios más atrayentes de ese film.

Cuando los contratos, ampliamente ventajosos para Reyles, llegaron firmados a manos del novelador, Valentino ya había muerto.

***

En Buenos Aires, el 5 de Mayo de 1926, David Peña llevó a la escena del Sarmiento una deficiente teatralización del "Embrujo de Sevilla". Un público numeroso, en el que se encontraban los hombres de letras porteños de más prestigio, se aprestaba a saborear la adaptación escénica del señor Peña, pero, a pesar de la riqueza del decorado, la frialdad y la falta de sentido teatral del adap-

tador produjeron en los espectadores la más completa decepción.

Posteriormente, también en Buenos Aires, se han registrado dos plagios del "Embrujo", el cometido por el dramaturgo Escobar y el de Vacareza, cuya obra titulada "Chacarita" es una burda imitación de la novela de Reyles.

***

Benito Perojo regresó últimamente de Sevilla a París, después de dirigir durante varias semanas, las tomas de vistas del film parlante de la novela de Reyles.

A raíz del sangriento incidente que acabo de señalar se han seguido sacando numerosas escenas de corridas con la benévola participación de más de 16.000 espectadores.

Terminada su breve permanencia en París, el realizador y su compañía siguieron viaje a Berlín para continuar, con todo esmero, la toma de la película, cuidando la composición y luz de los interiores y el estilo del mobiliario.

Entre los intérpretes de la versión francesa de este film, montado con verdadero sentido fotogénico, aparecen: Gina Manès, representando a la Pura; Hélène Hallier, Pierre Batchef, Gaston Modot y Georges Charlia.

En la versión española de esta película, ha sido elegida para encarnar el papel de la bailadora la actriz gitana de "ojos asesinos" y piel aceitunada, María de Albaicín, la compañera de Valentino en varias superproducciones cinematográficas, danzarina y cantante, cuyas cualidades dramáticas se valoran en el tono, la voz, el gesto y el garbo flamenco, tan aplaudido en todos los "tablaos".

María Fernanda Ladrón de Guevara representará a Pastora; Rafael Rivelles a Paco y un "cantaor" gitano de mucha entraña, hará de Pitoche.

La versión española del "Embrujo" ha sido dirigida por la empresa madrileña "Julio César".

Esta producción parlante marca la entrada triunfal de Reyles en Cinelandia, y constituye, según "L'Intransigeant", uno de los mejores hallazgos del "Moving Pictures".

Pero, a pesar de que la prensa parisina elogió sin reservas la adaptación cinematográfica referida, hay que desconfiar de la veracidad de estas noticias repetidas a la ligera, a derecha e izquierda. Ellas no llevan la firma de ningún experto auténtico que garantice la pureza artística de este film (1).

El estilo de Reyles

He señalado ya, la pureza gemática del estilo de Reyles; a esa calidad cellinesca, fruto del agudo refinamiento del pensador, hay que agregar la exactitud en la elección del vocablo, la concisión de la frase siempre ágil, el acierto para la dramatización, la holgura para las pinturas coloristas, las sugerencias ideológicas, la captación psíquica y la fuerza doctrinaria.

El estilo de Reyles es recio y sutil, rico y vibrante,

---

(1) Informaciones últimamente recibidas, anuncian que Reyles, descontento de ciertas adulteraciones del argumento de su novela y de la transformación de "El Tronío" en un dancing internacional desprovisto de todo colorido sevillano, iniciará pleito contra la empresa.

matizado y fresco, castizo y de temple firme, flexible e incisivo.

Los giros y el léxico usados por el novelista armonizan la donosura del siglo de oro con la elasticidad del espíritu contemporáneo, la prestancia clásica con la jerga andaluza o con los americanismos vivos indispensables para la narración del medio criollo.

Reyles sabe que cuanto más se sintetiza la frase, mayor amenidad tiene el relato, más fuerza y elegancia la expresión de la idea.

El estilo de Reyles, lejos de constituir un obstáculo para la imaginación del novelador, pule las imágenes y las presenta para que se les vea bien de todos lados sin necesidad de ponerlas en el pedestal exhibicionista.

Desde sus años de estudiante, el novelador retuvo piadosamente aquel aforismo de Gracián: "más valen quintas esencias que fárragos"; por eso Reyles repudia el oropel y el recargo en el estilo.

Cuando escribe siempre tiene presente que entre las innumerables maneras que hay de expresar un pensamiento, no existe en realidad más que una que sea la verdadera, la adecuada. En este sentido coincide Reyles con lo que observa La Bruyère en (Les caractères — Des ouvrages de l'esprit).

En todo momento — dice el novelador — hay que buscar esa manera de expresar insubstituíble y como no siempre ella aparece con facilidad, es conveniente escribir dejando espacios en blanco que luego se llenarán cuando surja el vocablo o la frase de mayor justeza.

La gran ventaja de los libros, según Proust, consiste en que por ellos "se recibe comunicación de otro pensamiento, pero quedando el lector solo, es decir, con-

tinuando en el goce de la potencia intelectual que se tiene en la soledad".

El estilo, como el pensamiento de Reyles, se han perfeccionado en el aislamiento; tanto en las estancias sudamericanas como en las capitales europeas, nuestro novelador ha vivido, siempre que ha querido, al margen del comercio cotidiano de los demás hombres.

La claridad en la expresión se mantiene con toda escrupulosidad en la obra de Reyles, quien, lo mismo que el Patriarca de la Villa Saïd, ha tenido en cuenta aquellas palabras que Buffon pronunció en la Academia: "el estilo no es más que el orden y el movimiento que uno pone en sus ideas".

Reyles conoce la fuerza varonil, la pureza diamantina y el ritmo acendrado de la lengua qua hablaron Alfonso el Sabio, Góngora y Quevedo.

El dinamismo vital de los pensadores uruguayos

Para Reyles el mundo es lucha, para Rodó es eterno devenir. Ambos pensadores concuerdan en la realidad dinámica de las manifestaciones vitales: Reyles después de comprobar intuitivamente primero, razonando luego, el "carácter guerrero de todos los fenómenos"; Rodó cavando su aforismo de "renovarse es vivir", esencia íntima de Proteo.

Rodó, basado en las doctrinas espiritualistas, y Reyles defendiendo la expansión de la vida llegan a concreciones de conceptos pre-sistemáticos, normas amplias aunque definidas, enseñanzas deontológicas, perspectivas ecuménicas, en las que se precisan las transforma-

ciones fecundas de la actividad anímica siempre colmada de múltiples sugerencias.

Ambos pensadores bregan por la cimentación de la voluntad, como defensa para la vida y como base de triunfo de la humanidad del futuro. Ambos estilistas escriben guiados por un ideal de mejoramiento y expresan constantemente el grávido culto del estetismo en sus manifestaciones más vivas e irradiantes.

Las observaciones de la adolescencia llevaron a Reyles, años más tarde, a meditaciones ontológicas, a férvidos sondeos de cosmología racional y a la concordancia del pensamiento con la realidad física en todas sus expresiones.

El ensayista de "Ariel", en su función de apóstol ético, vierte su probidad, su optimismo persuasivo, su vivo ascendiente moral, para luego enseñar a captar todas las posibilidades del idealismo.

El dinamismo actuante y disciplinado de Vaz Ferreira se agudiza en la discusión de los "Problemas de la libertad y del determinismo" con aclaraciones propias que ordenan el planteamiento de la cuestión en "Moral para intelectuales" y en "Lógica Viva", obra esta última cuyo alcance mental significa la liberación de la retórica del pensamiento, el repudio de los moldes escolásticos y casuísticos, en los que la falacia se oculta bajo apariencia de dogmatismo sensato.

Por eso, los tres Maestros están bien cimentados en nuestro siglo, y seguirán siendo considerados, con toda justicia, como orientadores de la juventud del Continente latino.

Conclusión

Acopio máximo de experiencias vitales en profundidad y en superficie; fusión, o mejor aún, armonía de lo rudo y de lo ultra refinado; saboreo de todos los placeres y hasta de los antojos del hombre que no deja nunca de ser cabalmente hombre.

Ideología templada al sol de la vida y meditada en medio del recogimiento, despojada de falsedades y utopías estériles.

Búsqueda fecunda que descubre las direcciones de la conciencia y de la auto-determinación humanas inmutables como el tropismo.

Sensualismo y análisis.

Mantenimiento del yo firme que a pesar de sus multiformes aspectos no pierde nunca su rumbo. Precocidad orgánica y espiritual.

Todo eso es Carlos Reyles en cuerpo y en espíritu, como novelador y como hombre de campo, como ensayista y como sibarita.

Con el más supremo buen gusto y la más honda intensidad ha sabido Reyles deshojar buena parte de su vida sin alardes inútiles, sin lamentos ni arrepentimientos febles. Esta entereza le permite gustar como pocos, el precio incomparable de ser gran señor de la vida y por eso no puede nunca sentir tedio cuando echa su mirada hacia el pasado poblado de realizaciones seductoras, de actos conseguidos, de proezas y glorias alcanzadas. Así revive con fruición cualquiera de los momentos de su existencia desbordante. Tal es el destino de los hombres libres que han llevado una vida de estetas,

la que trasciende reforzada por una leyenda complementaria, rica y aventurera.

Reyles es el catador que sabe deambular por el mundo y por el arte, por el pensamiento y la imaginación. Y si se admite con Taine que el artista es un producto de la raza, del medio y del momento, el que estudie a Carlos Reyles aplicando tal principio investigador para fijar y precisar la genealogía de los personajes y de las obras, debe **parar rodeo** de los inasibles y variadísimos medios y momentos en que actuó el novelador desde el comienzo de su adolescencia.

Además de esteta Carlos Reyles es un disecador de la verdad. Por ahí revela su sed de **verificar** los hechos que se presentan a su observación inexorable, su afán de inquirir la génesis de los fenómenos que como actores de alto coturno dan vueltas por el máximo escenario de la vida.

Reyles, con su mirada de acero, de frente o sesgado como el matador que fija al toro, pasa revista al cortejo de formas y apariencias que suben o bajan por el mundo en torbellino cambiante e ilusorio.

Su mirada se afina y se prolonga al revisar el análisis de la falsa casuística, al seguir el vaivén de los hechos del universo físico-químico, las aristas de la realidad social, las sinuosidades de la psicología individual o colectiva, el ritmo interior que le aclara su propia conciencia en el impulso de la creación estética o en la captación de una verdad orientadora.



El espíritu de Rodó y las características de su obra

Por

Víctor Pérez Petit

El espíritu de Rodó y las características de su obra

Cuando publiqué mi libro intitulado "Rodó" no faltó algún espíritu suspicaz de esos que se encuentran hasta en el más apartado rincón de la tierra para evidenciar sin duda que el viejo aforismo de Hobbes no es una mera flor retórica, que dijera y propalara que muchos de los rasgos, detalles y anécdotas aportados por mí para trazar la biografía de nuestro grande e incomparable escritor no procuraban sino disminuir su estatura, mostrando a los ojos de los creyentes y admiradores la partícula de barro que traiciona en el dios su frágil contextura humana.

No voy a defenderme de semejante acusación, naturalmente. Ni es esta la oportunidad, ni he de buscarla tampoco en otro momento. Hay censuras que no se contestan, porque en sí mismas llevan el germen que las destruye. Si no bastara toda mi vida de absoluta honradez literaria para afianzar la sinceridad de mis propósitos y la buena fe de mis realizaciones, ahí está aún, para resguardarme de semejantes cargos el hondo cariño fraternal que me unió a José Enrique Rodó, y tanto como ese cariño, que por ser mutuo, hizo de aquellos años juveniles de luchas y de esperanzas los más bellos de mi existencia, el respeto y la admiración que siempre tuve y manifesté por mi singular compañero, en

escritos, discursos y conferencias, sino dignos del ilustre escritor — dada la pobreza de mi humilde idioma — por lo menos colmados de ese sagrado fuego interior que nos solivianta cuando la emoción apresura el ritmo de nuestras arterias y una lumbrarada de entusiasmo responde en nuestro entendimiento al espectáculo de belleza que realiza ante nosotros la excelsitud de un hombre.

No traigo a colación ese recuerdo sino porque deseo esclarecer ahora la íntima razón que me condujo a hacer lo más minuciosa que me fué posible la biografía de José Enrique Rodó; y porque, esclarecida de tal suerte, más fácil me será la realización del trabajo en que ahora me empeño, tendiente, si no es mucha presunción, y si las fuerzas tampoco me engañan, a ofrecerles a ustedes algo así como un trasunto del espíritu de Rodó, las características esenciales de su luz interior, el módulo de su alma en fin:

Para la ciega admiración de los idólatras es crimen nefando y abominable la exégesis y la discusión: no admiten sino el ditirambo continuado ni aceptan más que la reverencia irreflexiva. Contra semejante extremo que excluye la crítica razonada y deshecha toda investigación de orden moral o científico, pronunció palabras de cordura, hermosamente decisivas, uno de los más profundos y galanos de los críticos de Rodó: Gonzalo Zaldumbide. "Necesitaremos — escribió este admirable escritor en la nota preliminar de su libro — protestar de nuestra intención, al señalar en la obra del " artista insigne, si no defectos, lagunas y acaso insuficiencias? Parecerá vano alarde crítico, sutileza o algún " otro afán deslayado? Contristaría el espíritu tener que

" poner por delante, casi a modo de excusa, precaución
" tan innecesaria, si el reproche o la incomprensión que
" con ello se quiere evitar, no proviniera de sentimiento
" tan precioso y cándido como es el anhelo justísimo, de
" imponer viva fe en recientes superioridades a pueblos
" que se obstinan en desconocerlos".

No obstante, fuerza es hacer la salvedad, como se ha creído en el caso de hacerla conciencia tan pura como la de Gonzalo Zaldumbide. Quien no admiraba más ni mejor que yo, vió en mi libro que yo refería diversas anécdotas en las que desbordaba la alegría y el espíritu retozón de mi compañero, y dedujo que siendo tan preclaro el escritor, tan noble su obra y tan grave y hermosa su enseñanza, casi era faltarle al respeto narrar semejantes casos, o, por lo menos, que amenguaba sus prestigios la circunstancia de hacer ver a las gentes que sabía reir, que no sabía amar de amor a las mujeres, que se placía más en la soledad y en el aislamiento que en el trato social con sus semejantes. Sin embargo, ha de verse enseguida que tales detalles y anécdotas tienen verdadera importancia, toda vez que por ellos, cualquier estudioso que sepa discernir las características psíquicas de un ser humano al través de sus gustos, costumbres y voliciones, se encontrará capacitado para trazar un retrato moral mejor que quien ignora todos aquellos informes. No se logra el parecido de un retrato reproduciendo sólo las líneas de la figura y entonando con justeza los colores del natural: la suma de los minúsculos detalles, un rasgo fugitivo pero esencial, el toque insignificante que acusa una al parecer innecesaria particularidad del sujeto que se pinta, es lo que de golpe da todo el parecido, y revela un carácter, y

transparenta un alma. ¿Por qué son tan hermosos, tan exactos, de un relieve sin igual, e imperecederos en el recuerdo, esos retratos que nos legó Plutarco — que más que trazados por el estilo sobre las deleznables tabletas, parecen esculpidos en bronce para desafiar el tiempo y el olvido?— Porque supo el inigualado maestro de la literatura biográfica más que pintar, hacer vivir a sus personajes. Y esa realidad esencial, esa fuerza anímica que ilumina interiormente sus figuras, no es lograda por una retórica eficiente ni por su concisión profunda, supremos recursos de los grandes narradores latinos: es lograda, como lo ha observado con notable acierto un escritor inglés, por la multitud de pequeños detalles que dan la sensación de algo que palpita y se mueve. Y en efecto, el creador de las "Vidas Paralelas" no tiene a menos suministrarnos detalles como éstos: César era calvo; Alejandro llevaba la cabeza inclinada hacia un lado; Catón era avaro y vendía sus esclavos viejos, etc.

Indudablemente semejantes minucias parecen innecesarias para explicar el valor y la significación de una obra de arte: acaso ya no lo parecerían tanto si se dijera que por ellas se puede explicar la concepción de la obra misma, la fuerza generatriz que dió vida a un pensamiento. ¿Qué puede importarnos, se dirá, que lord Byron fuera cojo, que Balzac se viera asediado por sus acreedores, que a Dostoievsky lo dominara la pasión del juego, que Edgar Poe falleciera en un ataque de delirium tremens, que Ricardo Wagner vivió amores de hondo sensualismo, que Chopin y Watteau tuvieran enfermos los pulmones, que Oscar Wilde y Paul Verlaine mancharan su existencia con vicios inconfesables? Pues

bien, tales antecedentes, para el que los recoge no por la vulgar curiosidad que vuela los tejados de las ajenas viviendas, según la padece el pícaro estudiante de Vélez de Guevara, sino para investigar los orígenes de una desviación mental o los de una modalidad del genio, como lo han hecho en una obra de verdadera significación científica los ilustres profesores Rémond y Voivenel, tienen una virtud decisiva, toda vez que orientan la búsqueda hacia la fuente viva de una inteligencia. Considerad el desconsolado pesimismo del "Don Juan", la feroz ironía que emerge de algunos de sus versos, todo el menosprecio de que hace gala el poeta de los grandes sentimientos del hombre, — el amor, la virtud, la fidelidad, etc., — y decid si acaso tales arrebatos no pueden explicarse naturalmente como consecuencia de aquel defecto físico que hubo de amargar al orgulloso lord, porque a la belleza de su rostro, al prestigio de su cuna y a la excelsitud de su numen no le fué dado sumar la airosidad del porte, el gesto altivo del hombre que marcha serenamente. Considerad la música ardorosa, el sensualismo arrebatado, la ola de pasión carnal que atraviesa la partitura de "Tristán e Isolda" — esa maravilla de la lírica musical, que con la más inmaterial de las artes tradujo los más materiales deliquios — y responded: ¿no se explica e ilumina toda la obra con la propia vida del gran músico de Bayreuth? Y la modalidad evanescente de Watteau, lo mismo que las truculencias geniales de Poe, ¿no se justifican con la excitación patológica que en el primero hubo de ocasionar la tuberculosis y en el segundo el alcohol?

No basta conocer una obra para interpretar su real significación; ni podemos juzgarla con justeza sin des-

entrañar las corrientes ocultas que la animaron. Una obra de arte está tan íntimamente ligada al alma de su creador, que sin conocer en detalle a éste, muchas veces no la comprendemos o la interpretamos mal. Penetrar, pues, en las intimidades de la existencia del hombre es como descubrir los elementos primarios que dan toda su fuerza y todo su carácter a la obra de ese hombre.

Todos nosotros contemplamos los astros del firmamento y creemos que los conocemos bien porque los vamos señalando según su geométrica disposición en las constelaciones celestes; pero, para conocerlos de verdad, — entiendo decir, para saber de su constitución química, de los elementos que son, justamente, la razón de ser de su existencia, — fuerza nos es penetrar en su entraña, aislar las substancias que arden confundidas en la horrenda hoguera cosmogónica, descubrir la materia primordial que los caracteriza. Existe un instrumentito que físicos y astrónomos utilizan para arrebatar a los astros que arden en la inmensidad del cielo su secreto vital. Haciendo pasar un rayo de luz al través del prisma de un espectroscopio aparece el espectro del astro; y son las rayas de cada espectro y la particular distribución y colocación de las mismas, las que nos revelan las substancias o elementos —sodio, hierro, hidrógeno, rubidio, etc., — que en oleadas caóticas hierven en su seno. Del propio modo, señalando los gestos, modalidades, defectos o virtudes del hombre cabe descubrir las diversas facetas de su alma. ¿Por qué no habría de intentar yo la experiencia? ¿Por qué no documentarme y documentar a los demás respecto a los signos exteriores del carácter de Rodó?

He ahí por qué, siguiendo ilustres ejemplos, tracé

la biografía del hombre que creó "Ariel" y los "Motivos de Proteo".

Ahora, aprovechando los varios rasgos dispersos en mi libro, los reuniré en un haz; recompondré con el espectro obtenido su luz interior; y no será fantasmagoría, sino criatura viviente y humana la que yo traiga ante vuestros ojos, para que admiréis en ella sus características de escritor.

He dicho que Rodó, en la intimidad, era de genio alegre, decidor y amigo de dar bromas, y esta condición que para algunos no tiene importancia, o si la tiene, más bien es en el sentido de desprestigiar a una persona, ha sido mirada siempre por psicólogos y médicos como testimonio de excelente salud espiritual y causa eficiente de la bondad, tolerancia y altruismo que informan los actos o las obras de la persona. Y si bien se mira, forzosamente tiene que ser así. Los hombres tristes, prematuramente graves, embargados constantemente por la melancolía, que no saben reir, que no admiten que rían los demás, son espíritus negativos, intolerantes, infecundos, para los que el amor es una aberración del sentimiento, la bondad una fuente de concesiones perjudiciales y la inteligencia la condenación de la humanidad. Almas sin sol, sensorios sin vibraciones simpáticas, cerebros anquilosados por el prejuicio y la rutina, son incapaces de concebir que la vida es alegría y movimiento, que la naturaleza se expande y perpetúa por el libre juego de la libertad y del amor, que todo el porvenir de la humanidad está en la actividad, en la renovación, en la energía creadora. Los hombres tristes, los hombres reconcentrados y sombríos, los hombres atenaceados constantemente por el temor de

la muerte, por odios de raza o de religión, por el afán de mantener incontaminada su personalidad mediante esa rigidez que excluye todo arranque y entusiasmo, son los hombres que han escrito las páginas más lúgubres y dolorosas de la historia, los que constituyendo un estado de ánimo general crearon los siglos del espanto, esos mil años de la Edad Media. En vez, la risa, movimiento del ánimo que transparenta el contento de vivir, es nuncio de los hombres dichosos, sanos, fuertes, plenos de entusiasmo, capaces de realizar una esperanza, maduros para soportar un dolor y reconstruir sobre él toda una existencia nueva. Así lo fueron, — alegres, preponderantes, triunfales, — los hombres de las cortes de los Médicis, de los Sforza, de los Visconti, de los Alfonso de Aragón, creadores del Renacimiento; como lo fueron aquellos otros de los tiempos pretéritos, que, por su concepción de la vida, en la Atenas gloriosa y regocijada de los combates heroicos y de las estatuas de nieve, crearon, según se nos dice en "Ariel", "el milagro griego, una inimitable y encantadora mezcla de animación y de serenidad, una primavera del espíritu humano, una sonrisa de la historia".

Andando los años, esta alegría juvenil de Rodó pareció diluirse en otro elemento de su carácter, la bondad; y entonces, en vez de reir o festejar con una broma los casos de la vida, se le vió recibir con una sonrisa, en la que había más melaconlía que piedad, al que le traía algún mamotreto para leer o formulaba ante él alguna aserción equivocada. Sin hacer pesar nunca su superioridad, sin ocurrir a la ironía, armas dilectas de sus maestros France y Renán, aceptó las tonterías ajenas como algo consubstancial del ser humano, y, lleno

de tolerancia, pareció decirse a sí mismo: — "¿no puedo equivocarme yo también?" — Así, la pátina del tiempo amenguó el brillo de su alegría; mas quedó siempre en su ánimo, como trasunto de ella, esa cordialidad que le sirvió para acoger, sin burlas al más desastrado principiante.

Recuerdo a este propósito que yo solía reprocharle su extremada cordialidad, con la que luego, se hacían un cartel escritorcillos que no se la merecían. "¿Por qué negar una palabra de estímulo al principiante?" — me replicaba. Y agregaba sonriendo: "Todos comenzamos a andar en cuatro patitas; después en dos. Lo malo es seguir andando en las cuatro cuando se llega a hombre". Y otra vez que Carlos Martínez Vigil se reía hasta las lágrimas de un poeta de esos que escriben de tan enrevesado modo que nadie los entiende, cual si Rodó presintiera el advenimiento de esta literatura de ahora, adujo: "¿Y quién le dice a usted que ese no sea el arte del porvenir, la verdad del mañana. Hay que estimularlo todo, hasta lo que más contraríe nuestras preferencias". Lo peor del caso, es que algunos de los favorecidos, se mostraban luego ingratos o descontentos. Un buen señor, dueño de una cabeza muy aparatosa, que solía mejorar con el relieve de un habano, amigo de meterse en todo sin entender nada de nada, pues no tenía talento ni siquiera los domingos, arremetió un día contra la literatura y le arrancó una carta a Rodó. Era una carta breve, muy conceptuosa, llena de esas hermosas vaguedades que se escriben cuando no se sabe como salir del paso. El hecho es que aquel buen señor, por consejo de alguien, no la publicó; y no sólo no la publicó, sino que dejó de saludar a nuestro amigo. Y

aquí de las angustias y cavilaciones de Rodó: no podía conformarse; no se avenía al pensamiento de haber molestado a aquel hombre. Leía y releía el borrador de su carta y nos decía: "¿Qué puedo haberle dicho aquí que tanto le agravie?" Hasta que Daniel le dió, con su concisión espartana, la solución: "No está ofendido por lo que le ha dicho, sino por lo que ha dejado de decirle".

Tratándose de jóvenes y principiantes, Rodó era de una benevolencia única. Le daban a leer poesías y dramas imposibles, y jamás se dió el caso que le cortara las alas de la ilusión al muchacho más ayuno de talento. Para atemperar lo que pudiera haber de amargo y desalentador en sus palabras, hacía mil distingos y salvedades, valíase de circunloquios, de toda una cerrada adjetivación laudatoria. En lo que se le daba a leer, existía siempre una brillante promesa o se adivinaban condiciones de excepción. ¿Cómo puede usted sufrir tales tonterías? — protestábamos. Y él, a replicar: "La juventud tiene el derecho de cometerlas, a nosotros, por más crecidititos, nos toca sufrirlas para no incurrir en alguna más grave". Por culpa de esa cordialidad congénita, le han arrancado a Rodó cartas y prólogos algunas excelentes personas que, a los cincuenta años, todavía continúan gateando.

Es que, en el fondo, Rodó era un gran optimista. Las mayores miserias de la vida, las debilidades más grandes de los hombres, no lograban turbar su tranquila confianza en el porvenir. Y optimismo, en efecto, es lo que transciende de toda su obra: optimismo del pensamiento y optimismo de su mundo interior, afectivo y sensorial. Cada página de nuestro ilustre escri-

tor lleva impresa ese sello inconfundible; y es que la alegría de su carácter, en una a modo de metamorfosis espiritual que parece tener por resultado la transformación de los sentimientos en ideas, le ha conducido a defender los más generosos principios, las causas más nobles y levantadas. Es así como le vemos exaltar al idealismo en las páginas juveniles de "Ariel" y predicar la renovación del "yo" en las de "Motivos de Proteo", obra de su madurez.

He dicho que Rodó se placía más en la soledad y en el aislamiento que con el comercio de sus semejantes. No es que fuera un misántropo, ni siquiera un egoísta: ya hemos hablado de su carácter alegre y optimista; en cuanto a su generosidad y altruísmo, nos basta recordar, para comprobarlos, toda su actuación parlamentaria, y de particular modo, su informe intitulado "Trabajo obrero en el Uruguay", incluído en "El Mirador de Próspero". Cuando hablo de su retraimiento, me refiero a esa modalidad de algunos espíritus superiores que nunca se encuentran mejor acompañados que cuando están solos consigo mismos. Rodó era reservado porque tenía la conciencia de su propio valer; porque sabía sacar fuerzas de sí mismo, sin necesidad de requerir las de los otros; porque tenía lo que podría denominarse el "pudor" de sus pensamientos. Muy pocas veces sus más íntimos amigos conocieron, antes de ser publicados, sus mejores trabajos. He narrado en mi libro cómo escribió "Ariel" y cómo tomamos conocimiento de él los cuatro compañeros de la "Revista Nacional". Esa reserva de Rodó, que pueden certificar los hermanos Daniel y Carlos Martínez Vigil, Juan Antonio Zubillaga, Juan Francisco Piquet, José

Luciano Martínez, todos cuantos le frecuentábamos a diario, parecerá cosa desusada a los jóvenes efervescentes que rodean una mesa de café para leerse sus versos inéditos o comunicarse los admirables dramas que piensan escribir; parecerá también una expresión de cerrado egoísmo o de superior menosprecio hacia sus camaradas. Nada de eso. Cordial, buen amigo, sin reservas mentales, sin desconfianzas ofensivas, hablaba y discutía con todos cuantos formábamos su tertulia sobre los temas que nos brindaba la actualidad literaria, sobre textos y autores, sobre doctrinas y filosofías. Lo que celaba era su creación, es decir, la gesta de su obra. Lo que escondía era su pensamiento desnudo. Mientras la forma esplendorosa e inmortal no vestía por completo el trabajo que tenía en marcha, se cerraba a cualquier confidencia. Ni aun para documentarse recurría a sus amigos: todo lo lograba por sí mismo, aun cuando debiera encerrarse horas enteras en archivos y bibliotecas para obtener el dato buscado, que acaso con una sencilla pregunta consiguiera de sus camaradas. Es que Rodó todo lo esperaba de sí, con esa fe íntima, acaso inconsciente, de los verdaderos triunfadores. Seguro de su energía, de su propio valor, maduraba en silencio la idea generatriz; dábale los jugos que la sabiduría extraña ha acumulado en el rodar de los tiempos; si algún texto o comprobación le era necesario para reforzar el desarrollo de su disquisición, buscábalo pacientemente en libracos de las más contrapuestas materias; y en un esfuerzo culminador de artífice incomparable — ya nos ha hablado él, como nadie, de "la gesta de la forma" — sacaba a la luz del día el pensamiento incubado larga-

mente, en silencio, a todas horas, como saca el rosal, del misterio de su entraña, la maravilla prodigiosa de sus flores.

Por otro lado, el estudioso que se aisla para leer, aunque a primera vista parezca paradoja, penetra en un mundo donde innúmeras gentes dialogan con él, le brindan su consejo y sabiduría, le procuran las más fecundas sugestiones. Cada libro que coge en sus manos es un espíritu que viene a hacerle compañía para decirle algo original o hermoso. Cada libro, para el meditativo, es una fuente de inspiraciones. "No hay libro, por malo que sea, que no guarde una enseñanza", dijo el filósofo Bías; y si el lector es un pensador o un artista, aun del libro malo puede derivar una contradicción fecunda. Rodó, que fué un infatigable lector, poseyó, además, el don de la selección. Bien documentado en literatura antigua — hasta qué punto podría decirlo Carlos Martínez Vigil, que dominaba la española como un maestro — y en literatura moderna — de ello doy fé yo mismo por las interminables discusiones que manteníamos ambos, — tuvo siempre, por su ingénito buen gusto y su reposado criterio, el acierto de separar el oro del oropel, aun cuando, por el consenso general, éste brillara engañador con todos los prestigios del otro, y el oro, por culpa de la amalgama, se disimulara a los ojos del celoso buscador de tesoros. Ese acierto, o don de penetración, o habilidad crítica, como quiera llamársele, convertía a nuestro compañero en un maestro insuperable. Lo que un sesudo crítico francés ha dicho sobre el saber y la erudición de Taine, sería perfectamente aplicable a nuestro Rodó. Si era necesario conocer en un cuarto de hora

a un escritor, a un libro, o a una doctrina literaria o filosófica, lo más hacedero era dirigirse a él, porque en un cuarto de hora, como quien se documenta en una buena enciclopedia, se recogían todos los rasgos esenciales y los más mínimos particulares sobre lo que se deseaba saber. Bien instruído en todo, hablaba de todo admirablemente con la ciencia y la cordura del que ha encanecido leyendo y meditando.

Inteligencia abierta a todos los horizontes — en algún escrito se ha comparado a sí mismo con el Simbad de los cuentos orientales — comprendió, es la palabra exacta, a los grandes escritores de los siglos de oro de la literatura española, y sintió, es igualmente exacto el verbo, a los artífices modernos y contemporáneos; pero, como si una línea coordinada fuera de aquéllos a éstos trazando un contralor de preferencias, en su acervo espiritual fué quedando, en resumen, la ideología y el tecnicismo de los que, separados por los siglos, por una diversa y fundamental concepción del arte y hasta por los modos de expresión que trae el desenvolvimiento del lenguaje, tienen una semejante contextura espiritual, quiero decir, facultades anímicas y morales que responden a un temperamento y a un orden de cerebraciones. De todo el inmenso caudal que le aportaron sus lecturas, véase como conservó su amor preferente para los que, entre todos, pueden reputarse, a través de los tiempos y de las nacionalidades, como hermanos por sus especulaciones intelectivas y por la luminosidad serena de su expresión: Platón, Marco Aurelio, Montaigne, Renán, Anatole France. La profundidad del pensamiento, el gusto de los estudios morales, la universalidad de la enseñanza, el

constante ejemplarizar con la sabiduría aportada por la historia y los hombres, características a las que cabe agregar, por lo que a la forma se refiere la majestad y el donaire del lenguaje, la limpidez e impersonalidad de la expresión, ciertos giros que, si no arcaicos, vivifican la disciplina antigua, y por encima de todo, la serenidad augusta de sus largos párrafos, aplacados de cualquier arrebato, exentos del más breve rizo que desmedre su tersura, certifican, a los ojos del más profano, que el alma de Rodó, por milagrosa alquimia emocional, es como la síntesis de todas aquellas almas que pusieron al servicio de su prédica o de su magisterio; la tolerancia, la comprensión, el amor de la verdad y el culto de las formas soberanas y eternas.

Esta prematura madurez de juicio de que vengo hablando, es cosa tan fundamental en Rodó, que puede afirmarse que toda la obra que ha realizado, años después, en el pleno florecimiento de su talento, se encuentra como en potencia en sus primeros ensayos y hasta en sus balbuceos de colegial. Todo lo que será, todo lo que ha de hacer, cuando nutrido de sólidas lecturas y adiestrado en el manejo del idioma realice esa obra que es el cimiento indestructible de su nombre inmortal, lo ha concebido y lo ha planeado en las primeras páginas de su juventud promisora. Vedlo: la idea americanista — no precisamente el amor al terruño, como lo entienden algunos, sino el amor de América una, sin fronteras, grande y libre, enlazada por común ideología, por la misma finalidad de propósitos, — está ya en embrión en sus primeros artículos de la "Revista Nacional", titulados "Juan María Gutiérrez" y "El americanismo literario". La fórmula de

la renovación, de la perfección moral y artística, del perpetuo devenir que va abriendo los horizontes al progreso de la humanidad, — que ya advertimos como una inquietud en aquel su primer ensayo "El que vendra", — culminará en páginas magistrales, en un estudio definitivo y hondo en su gran libro "Motivo de Proteo". El sentimiento de tolerancia y el anhelo de comprenderlo todo, las dos características de este supremo crítico que podemos enfrentar a los más grandes críticos de cualquier civilización europea, que asoman en sus estudios juveniles sobre Leopoldo Díaz, Guido y Spano, Federico Balart, Clarín, Menéndez Pelayo, y, sobre todo, en su extraordinario opúsculo "Rubén Darío", en el que, por virtud de su inquietud espiritual, de su curiosidad afectiva y de su arte excelso, comprende y siente el arte nuevo a extremo tal que su prosa supera en muchos pasajes la belleza y esplendor de los versos del gran lírico, — hallarán su completa eclosión en su "Montalvo", en su "Bolívar", en "Liberalismo y Jacobinismo", en todos sus escritos críticos de su edad madura, en fin. Pero, ¿a qué continuar demostrando lo que es evidente? No he mencionado en mi libro, a título de curiosidad más que de otra cosa, que una de las páginas escolares de José Enrique, escrita cuando era alumno de la "Escuela Elbio Fernández" y publicada en un periodiquito que en la misma se editaba, se intitula "El Centenario de Bolívar"? Es una página infantil, lo que llamamos un deber escolar, más garbosamente escrito sin duda que como suelen escribir los suyos los demás escolares; pero esa página, que no tiene otro mérito que el de descubrirnos la temprana vocación de Rodó, sírvenos ahora para abonar lo que

venimos diciendo. Adviértase, en efecto, en la escogitación misma del tema hecha por un niño, la preferencia y la admiración por el gran soldado de América que le llevará, años más tarde, a consagrarle ese estupendo ensayo que es una de sus obras maestras.

De su buen juicio y acierto juveniles, no ya tan sólo en asuntos literarios, sino en los que mueve y provoca la vida común, de todos los días, podría traer innúmeros ejemplos. Basta ahora recordar que mientras nosotros, un poco por novelería y curiosidad, por afán de lucha y de realizaciones inmediatas otro poco, nos engolfábamos en la fácil literatura y tomábamos partido por la escuela de Zola, verbigracia, él, reposado y sereno, con preferencias que no son comunes en las personas mozas, convertía sus ojos hacia los valores indiscutibles, abrevaba su sed de saber en las fuentes originales, leía y releía a Platón, a Marco Aurelio, a Montaigne. Y si una inquietud le urgía y el espíritu de los tiempos nuevos le solicitaba, leía a Rubén Darío o a Paul Verlaine, pero amaba a Renán y a Anatole France. No se mareó con las modas literarias ni comulgó con el último figurín de París. Con acierto de hombre hecho y una visión del porvenir que atestigua la fuerza de su inteligencia, discutía ideas y doctrinas; y, justo es decirlo ahora, treinta años después, cumplidos los hechos, quien tuvo entonces razón, no fuimos nosotros, sino él.

La misma perfección de su estilo, que aparece "hecho", de un modo estupendo, puro y bellísimo en "Ariel", y que no variará fundamentalmente, andando los años, según lo comprueba la impecable serenidad de los "Motivos de Proteo", todo se auna para evidenciar que en

Rodó fué realidad la representación mística que el genio griego concibió cuando creó la diosa Minerva. La verdad de aquel aforismo con que Cervantes rechaza en el prólogo de la segunda parte del "Quijote" los rudos ataques de Avellaneda: "hase de advertir que no se escribe con las canas, sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años", se padece excepción cuando la Naturaleza se empeña en prodigios, creando esas criaturas singulares, que, en su precocidad, sin anterior período de preparación o tanteos, alcanzan la plenitud de las formas superiores en el reino de la inteligencia.

El amor de la soledad y el espíritu de aislamiento tienen, no obstante, un inevitable inconveniente: nos privan del contacto con la vida. Un cerebral, como lo era en esencia Rodó — por contraposición a un sensitivo, como lo son los que se confunden con la Naturaleza abriendo todos sus sentidos corporales a sus solicitaciones — conoce la vida subjetivamente, forja sus ideas por intuición, explica los fenómenos por su verdad interior, recrea el mundo moral y afectivo a su hechura y semejanza. Rodó conoció el mundo cerebralmente, por el estudio desde luego; por la meditación después; mas ya no le conoció tanto por la observación directa de los sentidos. Vueltos los ojos hacia su interior — hasta cuando andaba por nuestras calles, veíasele ensimismado, extraño a cuanto ocurría a su alrededor — tomaba contacto con la realidad a la manera como el astrónomo comprueba la de los astros, observándolos en el fondo de un espejo.

El retraimiento de nuestro escritor, cuando de mujeres se trataba, según he hecho ver también en mi li-

bro, culminó en misoginia. Frío, indiferente, como si el atractivo del bello sexo no despertara en su alma ninguna resonancia, vivió su vida sin amores y sin deseos. Dijérase que en él las funciones del cerebro mataron las demás de su organismo, y sería curioso, tal vez, establecer, desde el punto de vista fisiológico, hasta qué grado la continencia aviva las cerebraciones. De todos modos, es evidente que ese su temperamento — tan excepcional en climas tropicales, y lo que es más, en un hombre joven, sano y fuerte — que le hacía mirar a la mujer como a un teorema matemático, explica perfectamente lo que todos sus críticos han señalado en su obra: la falta de pasión, la ausencia de cualquier arrebato que crispe, siquiera sea durante un segundo, la impasibilidad de su prosa, la serenidad augusta de su pensamiento.

Es evidente que el amor y la observación directa de la Naturaleza, el contacto personal con la vida nos dan una experiencia más humana y práctica que la sabia y profunda recogida en las bibliotecas. Los moralistas y filósofos son los que han dicho las mejores verdades, por lo menos las que por duraderas tenemos hasta ahora como definitivas, constituyendo nuestro acervo espiritual; pero, en este punto conviene recordar que toda esa labor de la conciencia y del razonamiento no existirían si antes no hubieran realizado la suya de observación los naturalistas, físicos, etc. En una palabra, el estudio y la meditación nos hacen sabios; pero sólo el vivir la vida nos hace humanos.

Ese calor de humanidad es lo que acaso no trasciende como fuere de desear en la obra de Rodó. Ideólogo por excelencia, todo dado a las fuerzas especula-

tivas, ha vivido sin duda en un plano superior a la inmensa mayoría de los mortales, y por eso es tan limpio su pensamiento, tan auroral su prédica, tan grave y duradero el timbre de las palabras suyas con que nos alecciona sobre las cosas nuestras. Pero muchas veces también nos falta en su consejo la urgencia afectiva del corazón, que hermana los corazones; la virtud comunicativa del entusiasmo, — y si se quiere también de la santa cólera (porque santa puede ser si es noble el sentimiento que la engendra), — que trae el convencimiento al ánimo, no por el carril de la cerrada lógica, sino por ese indefinible temblor del ánimo en el que los hombres reconocen a sus hermanos. Si bien se mira, sabios e ignorantes, ricos y pobres, todos cuantos alentamos sobre la tierra, tenemos nuestros instantes de descorazonamiento, — esos instantes en que, enfrentados a las bárbaras leyes, insuperables y eternas, de la Naturaleza, reconocemos nuestra insignificancia, la pueril vanidad de cuanto somos y anhelamos, y es entonces cuándo, sintiéndonos niños, aunque no lo confesamos ni a nuestra propia conciencia, desearíamos, como el niño, el rescoldo de un afecto, la melopea de una palabra cargada de amor que nos consuele y nos aduerma.

Por eso es que los críticos han hablado de la "frialdad" de Rodó. Acaso el vocablo no es el más exacto, referido a la condición que se quiere expresar. Mejor se diría "impasibilidad", que esta sí es cualidad de su espíritu, y la que evidentemente aparece en la dicción de nuestro gran escritor, como así la lucieron, entre otros admirables artífices, los "parnasianos" franceses. La verdadera "frialdad" de un escritor, la que de la forma inexpresiva trasciende al pensamiento, haciéndole indife-

rente, no admite esa corriente de simpatía hacia sus semejantes que impera avasalladora en las obras culminantes de Rodó. Porque hondo y verdadero amor, más que impersonal altruísmo, es lo que delata esa preocupación constante de aleccionarnos en el mejoramiento de nuestro yo, en el discurrir premioso y elocuente por salvar lo que es, quizá, el timbre heráldico, de nuestra raza: el idealismo. Lo que induce a decir que hay frialdad en una obra como la de Rodó, que es toda generosidad, toda positiva enseñanza, es el cauce marmóreo por el que van sus pensamientos, vestidos de serenidad. Sí; Rodó alentó para dignificar nuestra personalidad, dándonos las reglas que propicien la eclosión de nuestras facultades naturales, mostrándonos las rutas de la renovación y del perfeccionamiento, haciendo el elogio de la voluntad, que es fuerza tan eficiente del carácter como para contener y domeñar las de la Naturaleza, — tal como nos adoctrina con su magnífica parábola "La Pampa de Granito", o con el ejemplo de Holanda, donde los hombres edificaron su país con partículas de barro, frente a la invasión del Océano. Obra, según se advierte, rebosante de férvido amor, que habla de la nobleza de su conciencia y de la bondad de su corazón.

Lo que sí cabe agregar es que, por consecuencia de una modalidad que le es cara, antes que un padre que alecciona con la emoción de su consejo, aparece como un Maestro, como un Maestro afectuosísimo que enseña con la eficacia de su incontestada autoridad y con la virtud de una dialéctica en que la lógica y la expresión se hermanan y funden como dos gotas de agua transparente.

¡Maestro! ¡Intelectual! He ahí dos títulos de los cuales hemos abusado un poco en nuestra América para denominar a muchos jovencitos analfabetos y a varios viejos presuntuosos. Casi es burla, si no es injuria, aplicar hoy tales vocablos, porque dentro de una cabeza con un malestroem de pelos, no suele encontrarse sino el vacío; mas, Rodó redime de toda vulgaridad, aun a los calificativos, y aplicados a él, los más aparatosos y exorbitantes, recobran su significación y resultan justificados. Es un intelectual, en la más grande y hermosa acepción de la palabra, y es un maestro, no un profesor, con la doble virtud de los verdaderos maestros intelectuales: enseña, adoctrina, sin pretenderlo; e impone su magisterio, sin buscarlo, porque los discípulos vienen hacia él como las mariposas van a la luz, imantadas por invencible sortilegio.

***

La obra de Rodó es una obra esencialmente idealista, de razonamiento teórico, grávida de esa moral superior que han consagrado los siglos. Lo es también, en un sentido más restringido, pero no menos importante, de crítica trascendental, afectiva, plena de una belleza propia así por la jerarquía de las ideas como por la realeza de las vestimentas. Y así tenía que ser dadas las virtudes cordiales de su espíritu. Hay en ella, indudablemente más sabiduría que emoción, más lógica demostrativa que ejemplos cogidos de la realidad vivida; pero todo en ella guarda una proporción tan equilibrada y asume una pedagogía tan noble, que, disciplinados por su conocimiento, nos sentimos vestidos de claridad, dueños de una fuerza que nos hará más buenos y más dignos. Y esta es, tal vez, la condición

más alta de esta obra que en el mundo americano no tiene par, ni siquiera semejante. Cuando el verbo de un hombre llega a sojuzgar las voluntades de veinte naciones y responde al anhelo espiritual de esos mismos veinte pueblos, señalándoles la ruta de salvación, es que ese hombre, pastor de muchedumbres, lleva en su entraña la fuerza del genio.

Hurguemos, pues, en esa obra. Desentrañemos sus vrtudes propias. ¿A qué exponerla, si todos la conocen? Más práctico será revelar los signos que la caracterizan.

Desde luego, cabe señalar, en tanto que elementos esenciales y permanentes, de un extremo a otro de toda esa obra, la receptividad y la tolerancia. Rodó, en efecto, es un alma que comprende: facultad máxima de la que no pueden vanagloriarse sino muy contados escritores. La contradicción es una manera del espíritu humano tan reciamente incrustada en él, que no hay que esforzarse mucho para creerla derivación de aquella fuerza bruta que impulsaba al hombre de las cavernas a agredir todo cuanto no proviniera de sí mismo. Admitir, comprender son gestos tan superiores, que aun en el hombre moderno se nos antojan excepcionales. Por eso afirmó Carlyle, con verdad manifiesta, que comprender es casi igualar. El ejercicio mental que exige la comprensión de una obra ajena, supone, no ya tan sólo la perfecta representación, o mejor dicho, la re-creación de esa obra, sino el colocar la propia inteligencia en igualdad de condiciones con la que creó aquélla. Si cabe, el artista, de un temperamento opuesto al crítico y de gustos y de educación también opuestos, concibió y ejecutó su obra de un

modo tan diverso a cómo el crítico la hubiera ejecutado, puesto en el caso de realizarla, que el antagonismo, fatalmente, tiene que originar la incomprensión, y con ésta, el repudio y la censura cruel. Pues bien, en el alma de Rodó la tolerancia y la receptividad son tan fundamentales que en ella se opera el prodigio de una transmutación, de una transmutación en virtud de la cual el espíritu del crítico, sin abandonar su esencia propia, se muda en el espíritu del artista, para comprender la idea que ha gestado la obra, así como los moldes en que ha sido forjada. Esta condición de adaptamiento, de receptividad, de comprensión hace del que la posee un ser tan superior, que sólo imaginando un genio tutelar, sereno espectador de las mil locuras y grandezas de los hombres, podemos representárnoslo. Y esa condición excelsa es la que no poseen la inmensa mayoría de los hombres y de los críticos que pretenden juzgar, comprendiéndolas y valorándolas, las obras de los demás.

Recuerdo una página de Rodó (que no ha sido recogida en libro, ni publicada, que yo sepa), en la que, con su habitual elegancia, tratando del "conocimiento" en cuanto "comprensión", nos recuerda la antinomia que existe entre la mecánica del hombre que anda y la de la serpiente que repta. Es una página hermosa que voy a permitirme leeros, no sólo porque siendo una primicia de Rodó queda justificada la transcripción, sino porque ella expresa de una manera magistral lo que yo deseo establecer. Dice así esa página inédita, sin título en los papeles del autor, pero que a dársele uno, como a sus demás parábolas, podría ser éste: "La lección de la serpiente": "No ha mucho, fi-

jando la atención en el ondular de una víbora que a poca distancia de mí reptaba sobre el césped, presentóseme, de manera más intuitiva y plástica que nunca, la dependencia en que una comprensión perfecta está con la identidad. Verifiqué por mis ojos una observación que de reflejo conocía. Nota un pensador contemporáneo, Souriau, en substanciosas páginas que ha consagrado a la estética del movimiento, cómo nuestra impresión inmediata del serpenteo de la víbora no se traduce en ese sentimiento de aprobación y complacencia que la gracia mueve desde el primer instante en nosotros, sino que sólo el análisis sirve de eficaz mediador para que, objetivamente, reconozcamos la gracia escondida en aquellas ondulaciones rastreras. Pero, apelando, a la exactitud del análisis, ¿qué movimiento hay dónde mejor concurran los elementos de la forma graciosa que en el reptar de la víbora? La inapariencia del esfuerzo, el dibujo elegante, el desenvolvimiento ágil y rítmico de las ondas en que se desata el cuerpo leve, sutil, como llama que el viento dobla y agita al ras del suelo, ¿no es esto gracia? ¿no es esto viva, dinámica belleza, tanto como la que brota del despliegue de la armoniosa fuerza humana en las luchas del estadio, o de las alas del pájaro que se remonta bogando por el aire? Nuestra ineptitud para percibirlo intuitivamente nace en parte, sin duda, de repugnancia o desafecto, que ciegan la vista perspicua del amor, agente sumo de intelección y simpatía; pero, aún más nace de una profunda diferencia de organización, en cuanto a los medios y formas de moverse. No comprendemos sin trabajo el mecanismo por cuya virtud anda el reptil. Nos identificamos fácilmente con los movimientos del cua-

drúpedo que marcha, del pájaro que vuela; pero en aquel escurridizo ondular, en aquel deslizarse con el cuerpo entero, sobre la tierra, hay algo tan inadaptable a la naturaleza de nuestro organismo, tan extraño a las disposiciones naturales de nuestro ser, que la imaginación es incapaz de reproducirlo simpáticamente en nosotros como cuando ella determina, por la eficiencia de la imagen, un principio de actividad imitativa".

"Cuán amenudo recuerdo esta observación en presencia de limitaciones de gusto, de **resistencias íntimas,** sinceras, con que aún espíritus superiores puestos frente a la obra de otros, que lo son también, pero por modo distinto, revelan una pasmosa incomprensión, que no procede ni de malicia de voluntad, ni de sensibilidad embotada, ni de odio; sino de insuperables antagonismos, de estructura moral. Cuán amenudo lo recuerdo, y con qué vehemencia diría a todo aquél... (1) a sus antípodas de alma, si no supiera que la facultad de transportar el alma propia a la ajena tiene insalvables límites en cada uno de nosotros: Quebrante usted el molde de su personalidad, para sorprender la hermosura que cabe en organizaciones distintas a la suya. Si es usted pájaro... gato doméstico, y encuentra un día, a su paso, un ser extraño, que se desliza silbando por el suelo, y del que... que es hermoso; procure usted por un instante, reptar, silbar...

(1) Para completar esta frase, trunca en los originales, me permito agregar las palabras: "que se siente incapaz de comprender".

hágase usted serpiente, si ha de... sobre lo que hay hermoso en la serpiente" (2).

La obra de Rodó, aunque algunos se empeñen en negar tal condición, es la de un pensador. Sin duda alguna no ha inventado un sistema filosófico como Herbert Spencer, por ejemplo, bien trabado en todas sus partes, concordante en sus diversas secciones, unido por un principio superior, la relatividad, que halla su pleno desenvolvimiento en Metafísica, en Moral, en Sociología. Tampoco ha traído concepciones propias, antes no conocidas o explotadas, a la manera como Descartes explicó su método a Schopenhauer su fenomenología. Pero no todo es originalidad en el mundo del pensamiento, ni mucho menos la originalidad siempre es buena en las concepciones de los pensadores, — que las más de las veces, los más sonados filósofos no han hecho otra cosa que repetir a sus antecesores, disfrazando de originalidad lo que sólo son diferenciaciones de sofista y habilidades de retórico; y no pocas también, las ideas propias, por desorbitadas e incoherentes entre sí, delatan la improvisación y falta de seso

---

(2) Como se vé, esta página inédita de Rodó no ha sido concluída y pulimentada como acostumbraba a hacerlo nuestro meticuloso estilista. Los claros y los puntos suspensivos que se notan al final de la parábola, responden a la manera peculiar de "componer" que tenía Rodó, la cual he explicado detalladamente en mi libro. Urgido por la necesidad de estampar una idea en el papel, lo hacía al correr de la pluma, rematando lo que deseaba expresar y dejando en el trayecto los claros necesarios para los incisos y para la adjetivación, que vendrían después, como consecuencia del desenvolvimiento de su pensamiento y del trabajo de la forma. Interpretando, pues, la modalidad de Rodó, y requiriendo excusas por la profanación, el final de la parábola, para que tenga uno, acomodado a su espíritu, yo lo redactaría así: "Si es usted pájaro que hiende los aires como una saeta mediante el rápido batir de sus rémiges, o ser humano que con el movimiento alterno de sus piernas salva espacios y va donde quiere, y encuentra un día en su camino un ser extraño que se desliza silbando por el suelo, y del que duda su juicio en calificarlo de hermoso, acordando su idea del desplazamiento a la mecánica del ondular de la víbora, procure usted, por un instante, reptar, silbar. Hágase usted serpiente si ha de comprender lo que hay de hermoso en la serpiente".

en el que presume de pensador. Por otro lado, no se reputa de tal únicamente al constructor de sistemas.

Pensador es quien enfrentando a un problema de la vida o del espíritu sabe extraerle su verdad interior. Pensador lo es igualmente quien, atendiendo al pensamiento ajeno, mediante el raciocinio, es capaz de descubrir en su propia alma una afirmación. Y en estos dos sentidos, acaso más valorables que en aquel expuesto antes, porque tienden a una finalidad práctica y no especulativa, Rodó es encumbrado y fecundo pensador.

No tenemos más que recorrer a la ligera los escritos del maestro para cerciorarnos que nos hallamos frente a un moralista y a un crítico poco común. Sobre cada cuestión planteada a su entendimiento por el tema que es materia de su disertación, nos dice su propia verdad, que no es sólo suya por la novedad de la forma en que la expresa, sino porque la ha obtenido de la confesión o de la sinceridad de su alma. Tal vez, en determinados casos, repita algún concepto manifestado por otro; mas entonces también la más leve disparidad adquiere, por la significación distinta que toma lo que sólo era admitido por vulgar o corriente, la preponderancia de lo que es exacto, y, por consiguiente, nuevo.

Entretanto, sería absurdo suponer que hombre de los conocimientos, del reposado criterio y de la inteligencia de Rodó, se diera a especulaciones morales o sociológicas sin haber adoptado antes, en su fuero interior, y para atender a la más compuesta coordinación de sus pensamientos, toda una filosofía. Rodó conocía muy bien las grandes escuelas que se relacio-

nan con el espíritu, y de modo particular, el espiritualismo, el materialismo y el positivismo. Su conciencia libre le había permitido desentrañar las verdades y errores de cada una de ellas, y entonces, sin encastillarse en ninguna, porque ninguna respondía plenamente a sus interrogantes, cifró su verdad en la que le dictaba su propia razón natural, admitiendo lo que por irrecusable cada una de aquéllas ofrecía, más todo atemperado y medido por su buen juicio. Es así como se le ve, por momentos, fluctuar entre el idealismo de Hegel y el positivismo de Taine, entre la religiosidad incrédula de Renan y las dudas analíticas de Bergson. Lo que no surge nunca de los escritos de Rodó, —es curioso establecer la comprobación, sobre todo si se tiene en cuenta que apareció él mismo en la palestra en el momento preciso en que el pesimismo ejercía todo su imperio no ya tan sólo sobre las inteligencias selectas, sino sobre las masas, sobre todas las sociedades desencantadas de las promesas de la filosofía—, lo que no se encuentra, repito, en sus escritos de ese grito de desesperanza, ese vago plañido de renunciación, con que toda la literatura de las postrimerías del siglo XIX evidenció la decadencia de un glorioso momento de la historia del espíritu humano. Por lo contrario, en ese instante preciso en que las inteligencias se inclinaban vencidas y sangrantes los corazones, la voz de Rodó, nueva y desconocida, sonó en los espacios con anunciaciones de gloria, cantando el optimismo, predicando la fe, aleccionando a la juventud, con palabras tan luminosas y puras que su verbo parecía un reguero de lirios y de nardos.

El optimismo, la salud, la alegría, el ansia de re-

novación y perfeccionamiento, el culto del ideal más noble y levantado, la fe en el triunfo de los más buenos y mejores, la redención de los pueblos, el porvenir de la estirpe, están omnipresentes en todas y cada una de sus páginas. Su optimismo, como una corriente vital, va al través de toda su producción, asumiendo, cada vez, la característica necesaria: es en "El que vendrá" y en "La novela nueva", inquietud de despertar, espera de los valores nuevos que renovarán el mundo, promesa de triunfo y de salvación; es en "Ariel", prevención y advertencia contra el feroz utilitarismo que iba adueñándose de las almas, con peligro de anular el idealismo distintivo de nuestra raza, para darnos en cambio características y modalidades que no son de nuestra condición y nuestra entraña; es, en "Motivos de Proteo", persuación, guía, enseñanza para edificar nuestra propia personalidad, dando su real valor a las vocaciones, haciendo ver la virtud de la renovación, ensalzando la fuerza épica de la voluntad; es, en "Liberalismo y Jacobinismo", bondad, amor, tolerancia, porque el respeto por las ideas agenas no supone que se las admita o comparta; es, en "Montalvo", en el "Bolívar", en "El iniciador de 1838", en "Juan María Gutiérrez", en el memorable discurso del Centenario de Chile, clamor de visionario en pro del porvenir de América, cuyo destino promisor y grande presiente en la unidad e inteligencia de todos sus hombres, de todos sus pueblos.

Jamás obra alguna, con más porfiada constancia, con más levantado aliento, ha predicado verdades más hondas con un optimismo más sereno. Nunca una fe tan incorruptible ha dicho palabras que germinen en el cerebro de toda una generación con más generosos

frutos que la que Rodó ha puesto en su enseñanza. ¡Y aún existen quienes le escatiman el nombre de pensador!

Una de las orientaciones más claramente definidas de la obra de Rodó es la que fulgura en "Ariel" y se expande, un poco de todas maneras, en sus demás escritos: el idealismo. Frente a esos "profesores de energía", como se denominó a fines de nuestro siglo a los que exaltaron las virtudes de la raza anglo-sajona para incitarnos a olvidar nuestro "lirismo" y adoptar la "genialidad" yankee, nuestro pensador se atrevió, una vez más en los tiempos, a sacar de su vetusta casona al hidalgo manchego para enfrentarlo a la cruel y despiadada realidad. Pero esta vez Don Quijote halló, para su discurso, no sólo las buenas razones que solían asistirle cuando no hablaba de gigantes y encantamientos, sino una fuerza y belleza de elocución de que hubieran podido enorgullecerse los mismos censores que calificaron de humilde el estilo de Cervantes. Contra todos los predicadores del "utilitarismo" y contra el mismo ejemplo aleccionador del gran pueblo del Norte, el andante caballero embrazó su escudo y requirió la espada para cobrarse la razón que le asistía.

Quiere la filosofía exitista que se funda en la fuerza y persigue la conquista del oro, arramblar con los escrúpulos y demás noñerías que son, por decirlo así, la substancia del "idealismo"; y para logarlo de una vez, enseña la virtud incontrastable de los puños, la impasibilidad del rostro refractario al sonrojo, la fiereza del corazón, la audacia que va al logro de sus deseos a zarpazos, como el felino. Por tal modo, el

hombre construído así, reedita al aventurero que se hundía solo en los desiertos norteamericanos del Kentuky o de California en busca de las pepitas de oro que habrían de redimirle de todos los pecados que traía en su maletín de inmigrante. Así, exaltando el valor personal, predicando la máxima de "bastarse a sí mismo", defendiendo la legitimidad de todos sus procedimientos y ejemplarizando con el heroísmo — porque en el aventurero existe también ese resplandor, — se iban conquistando conciencias, y, lo que es más importante, conciencias juveniles, de esas a quienes desanima el esfuerzo continuado, la lucha azarosa, la lejanía del triunfo. Semejante filosofía degeneró muy pronto en lo que Rafael Altamira llamó "arrivismo"; y entonces a las condiciones raciales del aventurero, que le asemejan a un ave de presa, se sumaron otras más mezquinas, como la genuflexión cortesana que eleva a los políticos rebajándoles la estatura moral; la competición desleal que cifra el éxito más que en el entendimiento, en la fuerza de los codos que se abren paso; el silabeo viperino de la intriga, la sonrisa mendicante y otras artes de esta laya.

Contra aquella filosofía disolvente, que pudo ser buena para los primeros colonizadores del desierto, pero que ya no lo es tanto para los banqueros e industriales modernos de Chicago, New York y Filadelfia, se alzó la voz varonil de Rodó y dijo las palabras evangélicas de Ariel. Verbo de profeta, que advierte los riscos y peligros de un triunfo demasiado fácil; verbo de sabio, que demuestra que lo que es bueno para la entraña de una raza no lo es para otra de constitución diferente; verbo de esteta, que denuncia la feal-

dad de una actitud y la tristeza de asesinar el ensueño. Defensa, si se quiere, de flacos atributos latinos; pero que, por serlo, por derivar de la íntima esencia de nuestra sangre, tenemos que tutelar si no queremos ser barridos de sobre la faz de la tierra. Y he ahí como Don Quijote mostró en la ocasión, la gallardía de la estirpe: sin desconocer, antes bien, valorándolas, las condiciones de la raza opuesta, lidió por esa cosa impalpable, acaso absurda, que es a un tiempo mismo nuestra pequeñez y nuestra grandeza: el ideal; el ideal, razón de ser del hombre latino; norte imantado de sus actividades; finalidad de su alma, que sueña siempre, y soñando a veces conquista las cosas más grandes del arte y de la ciencia.

Otra orientación importante y de verdadera trascendencia en la obra de Rodó, es la idea americanista. Enamorado del continente que a la humanidad del siglo XVI reveló el genio de Colón, cantó su grandeza, celebró sus hombres, quiso para él todas las magníficas realizaciones del porvenir; pero su americanismo no es el minúsculo amor del terruño, del querido solar donde se ha nacido, de esa región geográfica que constituye una nacionalidad. Con un sentimiento más hondo de los que significa el ser humano sobre el planeta y con una visión más clara del porvenir reservado al Nuevo Mundo. Rodó pugnó por la unidad ideológica de todas las nacionalidades que lo integran. Digo "unidad ideológica" no porque Rodó fuera contrario a la "unidad política": basta leer uno de los párrafos capitales de su magistral discurso a propósito del Centenario de Chile para advertir que en su ánimo la delimitación por fronteras es algo que tendrá que des-

aparecer en un futuro más o menos distante, — cuando los hombres, dejando de lado falaces orgullos de campanario y amores quiméricos por coloreadas banderas, sepan confundirse en ese abrazo verdaderamente fraternal que no sólo hace comunes las tradiciones y glorias del pasado, las luchas, los afanes y los éxitos del presente, sino que es promesa de un solo destino para todas las rutas del porvenir. Más, considerando que de momento esa finalidad sería imposible de lograr en la práctica, dado que el estado embrionario de las nacionalidades no consiente tal fusión en una única y grande nacionalidad; atento a que muchos hombres no han alcanzado esa superioridad mental capaz de hacer enmudecer en su corazón el amor de la "patria chica", se empeñó, tal que un vidente o un profeta, en augurar el advenimiento del "ciudadano latino-americano", del que interrogado por "cuál es el nombre de su patria, no conteste con el nombre de Chile, ni con el nombre de Méjico; pero que conteste con el nombre de América."

Esta visión de América una, — con el mismo lenguaje, la misma ideología, idéntica organización democrática, marchando a la conquista de un indivisible futuro, — ya la tuvo, sin duda, aquella mentalidad extraordinaria que fué Simón Bolívar, — uno de los varones de América que no ceden un ápice de su grandeza al ser comparados con las más bellas figuras de la historia de la humanidad. Pero, es del caso advertir que lo que Bolívar soñó como libertador de pueblos, lo soñó como soldado, enfrentando a la madre España, desnuda aún la espada que iba redimiendo pueblos. Rodó, en vez, concibió el mismo pensamiento, después de

cimentada la libertad, después que esos pueblos tomaron conocimiento de sí mismos, después que intereses propios, de honda raigambre y de amor propio colectivo, fueron alzando murallas poco menos que insalvables entre una y otra nacionalidad. Entonces, si la fusión geográfica y política, para lograda de inmediato, se le representó a nuestro pensador como una utopía, quiso por lo menos que la "idea" fuera puesta en marcha a fin de iniciar la obra de acercamiento, de comprensión mutua, que ha de culminar en el orgullo de ser americano antes que hijo de un pequeño país. Y he ahí como lógicamente fué conducido a propiciar el más íntimo contacto de los pueblos mediante la valorización de sus hombres representativos. Esa es, en realidad, la obra a cumplirse. Si Rodó nos predicó la idea y nos dió el ejemplo con sus páginas inmortales sobre Bolívar, Montalvo, etc., es obra nuestra y de los que vengan detrás de nosotros propender a anudar más y más tales lazos. Algunos políticos de nuestro país y de las Repúblicas que nos están más cerca, y algunos escritores que hacen algo más que literatura, han tratado, mediante congresos, conferencias, gestiones diplomáticas y actitudes de alta política americanista, poner en más cordial relación a los hombres; pero, la obra de acercamiento y de fusión no es de un día, sino de porfiado empeño y largo plazo, y es por consiguiente necesario continuarla con fervor, sin desmayos, contra todo y cualquier tropiezo que nos deparen los acontecimientos fútiles de la vida nacional. Para la conciencia libre del verdadero americanista un grave conflicto como el reciente de los fortines "Vanguardia" y "Boquerón" no debe ser otra cosa que una explicable

reacción de la idea de "patria", que aún inculcamos a nuestros hijos: cuando los hombres, no ya tan solo los superiores, sino los humildes del pueblo, comprendan intelectualmente y sientan con el corazón, que su verdadera patria no es éste o aquél rincón del continente, deslindado con mojones, sino toda América, toda nuestra América latina, separada del resto del mundo por la inmensidad de dos océanos, semejantes conflictos no se producirán, y, si se producen, no tendrán una significación internacional, sino la de una querella entre hermanos, minúscula y pasajera, como las que se producen un poco en todos los hogares, sin matar el amor ni destruir el vínculo de la familia.

Y otra orientación aún de la actividad educadora de Rodó es la que podríamos denominar "su neo-cristianismo". Sin comulgar en credo religioso alguno — más bien puede clasificarse el espíritu de Rodó entre los "racionalistas", — tuvo siempre, por modo innato, un profundo respeto por las creencias que fueron el credo de sus mayores. De ahí a inclinarse ante la figura del Nazareno, que, sin ser creyente en una religión, puede admirar cualquier hombre que examine su inigualada doctrina, no existe más que un paso, y Rodó lo dió en su oportunidad. La sana moral de Cristo, cuyos principales postulados no han destruído veinte siglos de exégesis y de discusión, edificada sobre el sentimiento de piedad, por contraposición a la barbarie e inhumanidad de la "decadencia romana", encontró en nuestro moralista un celoso defensor. Su palabra, ante un gesto que juzgó iconoclasta, tuvo entonces, acaso por primera vez, el entono de una protesta. Quiso defender el símbolo de la cruz, no como el de una re-

ligión positiva, sino en tanto que representación de la caridad; y halló, para su discurso, acentos conmovidos que traicionaron la fe escondida en lo más íntimo de su entraña. No fué fanático, naturalmente, — ni hubiera podido serlo dado su temperamento; pero puso tanto celo y energía en su polémica que, malgrado su irregularidad mental, apareció como uno de aquellos preconizadores del neo-cristianismo de que es virtual ejemplo el ilustre Vizconde Melchor de Vogüé.

Es que Rodó era, en el fondo, un tradicionalista, — un tradicionalista, apresurémonos a decirlo, de las verdades inconcusas, de la moral admitida, de los sentimientos más nobles. Para su conciencia reflexiva, la significación de las palabras amor, caridad, fraternidad, perdón, que se iluminaron en los labios de Cristo para anunciar la muerte del paganismo y el surgimiento de la nueva era, tienen el mismo valor que para los devotos militantes. Y es esto acaso lo que justifica su cruzada, que no consideró los verdaderos términos del problema.

La imagen del Nazareno encierra un doble simbolismo: es, ante todo y desde el punto de vista religioso, una representación de la divinidad y el atributo de una iglesia militante; y es, también, desde otro punto de vista puramente humano, la encarnación de la idea de caridad. Para el creyente, Jesús es Dios; para el libre pensador, es el filósofo que predicó la moral más elevada, y con ella, el sentimiento de piedad. En aquella ocasión, Rodó y su ocasional contrincante, no supieron ver sino la faz religiosa del problema, y ese fué el error de entrambos. Las autoridades de la Asistencia Pública Nacional que mandaron retirar los cruci-

fijos de las salas de nuestros hospitales, no lo hicieron por irreligiosidad e intolerancia, pues no miraron a ese aspecto del asunto: lo hicieron porque tales símbolos no tienen que hacer nada allí donde la asistencia de los enfermos responde a otro concepto que el de caridad. Ese concepto, de acuerdo a nuestra nueva ideología jurídica, es que el paciente que concurre a un establecimiento hospitalario del Estado no va allí a solicitar un acto de caridad, sino a exigir un derecho que le asiste contra la sociedad. El hombre vencido por la vida o maltratado por una enfermedad, no implora una limosna, no humilla su dignidad para obtener asistencia; pide y exige que la sociedad, a la que ha entregado las energías de sus brazos jóvenes y la fuerza de su mejor labor de hombre, le devuelva lo que le debe, le asista en su desamparo o en su derrota. Este fué, según entiendo, el pensamiento de las personas que prestigiaron esa actitud. El liberalismo y el jacobinismo no tenían, pues, nada que ver en el asunto.

Conjuntamente con estas ideas capitales, claramente definidas, se advierte en la obra de Rodó otra, no tan ostensible, es verdad, pero no por ello menos arraigada: quiero referirme a su preocupación por las formas armoniosas y serenas, a su acendrado amor por la belleza. En las páginas de "Ariel", principalmente, y en muchas de las de los "Motivos", se le ve alcanzar las cumbres de la elocuencia, cuando afirma la eternidad de la línea estatuaria perfecta, la de la palabra o del color que no son caprichos de un momento, sino el signo perdurable de lo que responde a normas y principios bien discutidos y afirmados. Es la fe del hom-

bre que ha tomado íntimo contacto con el espíritu de los grandes creadores del arte; que ha sabido desentrañar la sinceridad y justeza de una expresión; que ha presentido lo que en las creaciones existe de permanente para asegurar su inmortalidad.

Los caprichos de la moda, las características de una época, las originalidades de un momento, no le interesan sino por lo que encierran de pintoresco. Toda esa belleza, es una belleza subalterna, con un día de auge y popularidad, condenada al olvido en plazo más o menos perentorio, así que desaparezca la concepción que le dió vida o que surja una nueva moda. Tal es lo que acontece con las vestimentas con que modistos habilidosos cubren el cuerpo humano. Pero existe otra belleza inmutable que va al través de los siglos y de las civilizaciones, imponiendo su reyecía a los más claros ingenios, a las voluntades más fuertes; y esa belleza, que no han logrado hacer olvidar las concepciones sorprendentes y aparatosas de los artífices revolucionarios, es la que radica en la simplicidad de las líneas, en la austera armonía del conjunto para traducir una idea.

Ved la delectación con que el Maestro nos habla de los viejos mármoles de la Grecia clásica, celebrando la pureza del contorno, la gracia de las figuras; ved cómo saluda reverente las nuevas figuras de Leonardo y Miguel Angel, supremos artífices de la perfección; todas sus admiraciones y preferencias son para los que, con un hondo respeto por el arte que practican, extreman su técnica y ponen toda su alma en alcanzar las formas superiores. Recordad su enseñanza en "Motivos de Proteo": "Junto al noble linaje de artistas

"nunca muy grande en número, para quien la perfec-"ción es la **dulce enemiga,** aparecen aquellos otros fá-"ciles, inexhaustos y torrentosos; los que, indistinta-"mente y a manos llenas, derraman, con la derecha "belleza, con la izquierda, trivialidad; acumulando en-"tre ambos materiales tan desigual y vasta obra como "la del Tintoreto en pintura, en música la de Donizetti, "o la de Lope de Vega en poesía; pero no siempre la "mayor realización de fuerza está del lado de quienes "más producen; y más considerable suma de energía "al arte representa, sin duda, la vida de un Flaubert, "recluído en su encierro y soledad de monje artífice, "para dejar por fruto de su esfuerzo titánico unas po-"cas novelas, que la vida de un Lope, franqueada a to-"dos los vientos de la acción y el placer, y arrojando "al mundo por los resquicios que acertaba a abrir en-"tre unos amores y unas cuchilladas, tal cantidad de "inventos que, entre veinte autores que se la repartie-"se, aún pasarían por pródigos".

Este texto basta para aclarar el pensamiento de Rodó sobre el punto que hemos señalado.

Mas veamos, que ya es hora, su concepción de la crítica literaria. Como entiendo que a pesar de todo lo que se ha escrito sobre Rodó (y algunos de esos estudios son de una belleza única y de un valor sin igual), no se ha señalado la verdadera posición espiritual en que se colocó siempre para interpretar lo que juzgaba, voy a resumir aquí su criterio filosófico al respecto, utilizando para ello el recuerdo de las conversaciones que manteníamos en los felices días de la Revista Nacional, así como la enseñanza que deriva del análisis de su propia obra, particularmente de su "Rubén Darío",

de su "Montalvo", etc., que muestran — y si no se han visto es porque no se ha sabido verlas — las ideas madres concebidas por su autor para fundamentar su exégesis. Además, entre los papeles inéditos dejados por José Enrique Rodó, aparecen algunas cuartillas conteniendo apuntaciones sobre la crítica, que indudablemente destinaba a un estudio más prolijo y extenso. Con alguna cita extraída de esos apuntes comprobaré la exactitud de mi exposición.

Desde luego, Rodó no hizo diferencia ni estableció jerarquía entre el crítico y el escritor, según es corriente lo hagan los que entienden que el primero desempeña una labor subalterna al ocuparse de las obras de los artistas. Crítico y autor, en su sentir, son dos fuerzas que se corresponden tan perfectamente que no cabe hablar de la superioridad del uno sobre el otro, en tanto los dos realicen su trabajo con plena conciencia de su cometido y pongan en la realización la misma genialidad. Si el autor de una obra de arte puede vanagloriarse de su creación, es decir, de la originalidad, pujanza y trascendencia de la misma en cuanto a la idea, y de su belleza en cuanto a la ejecución, — el crítico por su lado, si es verdaderamente un escritor, al concebir e interpretar lo que el otro ha realizado, para juzgarlo o comentarlo, se hermana a él espiritualmente, creando a su vez una obra tan original y fuerte, en cuanto a la idea, y tan bella en su realización, como la que el autor ha hecho. En efecto, Rodó entendía que así como un libro, una estatua, una pintura, etc., es la representación de la Naturaleza, vista a través del temperamento del artista creador, así también el ensayo o el estudio crítico es la representación

de aquella misma obra de arte vista a través del temperamento del que la juzga. Si el primero crea, al concebir, el segundo crea, a su vez, al interpretar. Las facultades específicas de uno y otro son iguales, por cuanto si el uno tiene la visión directa de la Vida, el otro tiene la visión directa de una representación de la Vida.

Considerada así la crítica, dé una mera categoría de la didáctica, se transforma en un verdadero género literario, al igual del drama, la novela, la poesía, etc. Es que esa reconstrucción, en virtud de la que el crítico crea a su vez lo que el autor ha creado antes, para ver de sentirlo según su propio temperamento, supone una obra nueva, una realización artística que muchas veces puede resultar tan significativa o más trascendente que la obra misma que le ha servido de punto de partida para sus disquisiciones. El entendimiento que observando el "Moisés" de Miguel Angel, o leyendo el "Hamlet" de Shakespeare, refleja su propia emoción en una página interpretativa, realiza una función tan original y estética como la que ha realizado el entendimiento del artista creador. "La crítica no es más que la expresión consumada y perfecta —dice Rodó en las cuartillas de papel que tengo a la vista— de la actitud de contemplación artística, y ese elemento activo que en la pura contemplación germina, en el gran crítico se magnifica y realza hasta emular la potencia creadora del grande y soberano artista. Más de resalte aparece esta virtud de la crítica inspirada, cuando el crítico aplica su arte de escritor a la obra de arte de otro género que el que tiene por instrumento la palabra; cuando un Diderot, o un Taine, o un Teófilo Gautier rehacen las obras del pintor, quizá con

más generosa vida, con más fuerza plástica y más idealidad que las que ellas lucen en la tela".

La crítica, según la entienden los que la ejercen como un ministerio de aplauso o de censura, es, fundamentalmente, un fenómeno de sinceridad integral: nace espontánea, sin que se la busque de propósito, cuando nos enfrentamos a un individuo, a una obra, a un suceso cualquiera de la vida. Naturalmente, ese juicio que concibe el espíritu es la resultante de las ideas admitidas, de nuestras preferencias sensoriales, de los cien pequeños rasgos que imprimen una fisonomía a nuestro espíritu. Otro individuo, educado de modo distinto, con distinto temperamento, concebirá un juicio diferente. Pero nosotros y él seremos igualmente sinceros en ese arranque inicial, en ese movimiento repentino del ánimo, que nos incita a aplaudir o rechazar lo observado. Después, mediante el raciocinio y la discusión de las ideas generales sobre la concepción humana de la belleza, dilucidaremos quién está en lo cierto y quién en el error; más lo evidente, lo incontestable es que ese impremeditado y súbito impulso que nos ha animado, constituye la esencia misma de la crítica. El hombre no puede ver sin comparar, y, comparando, juzga: tal es el fundamento y la legitimidad de la crítica clásica.

En cambio, Rodó concibe otra crítica diferente. La concepción de nuestro excelso escritor responde a otra ideación y persigue otra finalidad. El creador no es juzgado, es emulado por su intérprete; la obra no es medida por puntos buenos y malos, es medida por el crítico, acaso de una manera tan original y vigorosa, que la obra adquiere una significación distinta. Por tal

modo, según lo expresaba Rodó, no existe una **Ilíada,** sino tantas "Iliadas" cuantos son los lectores que la interpretan. "Cada ejemplar de un libro equivale, desde que adquiere dueño y lector, a una variante singular y única. El crítico, que es quien, por su superioridad de ver, tiene para su uso el más precioso ejemplar de la obra maestra, concurre a que se rectifique y mejore el ejemplar en que lee cada uno de los otros. La crítica profunda de una obra genial ha de poner al lector de ésta en la condición de aquel que, después de conocer un drama por su simple lectura, lo ve representar por verdaderos artistas. Estrecha semejanza vincula la función que desempeña el actor respecto de la creación que interpreta, con la que cumple el crítico artista para con la obra que juzga. Uno y otro trabajan sobre naturaleza refleja: sobre naturaleza convertida ya en arte por la industria de otro espíritu; pero, así el uno como el otro aportan a la interpretación una parte considerable de espontaneidad, de iniciativa, de invención propia, que no sólo desentraña y realza bellezas de la obra, que de otra manera permanecerían vedadas a los ojos comunes, sino que, con motivo y por sugestión de esta ajena belleza que transparentan, sacan a luz del propio espíritu bellezas consonantes y complementarias que a ellos solos y con plena originalidad pertenecen". "Yo siempre he pensado — agrega Rodó — que la virtud activa e implícita en la contemplación del crítico puede llegar hasta crear, por sí sola, bellezas, donde no las hay, viendo y patentizando hermosura en obra donde el autor no puso un rayo de esta luz divina, a la manera cómo el cómico crea y explota por sí veneros de belleza en el desempeño de ca-

racteres que le da a interpretar un drama nulo o mediano".—

Fuerza sería ahora, para dar cima y remate a esta conferencia, analizar en detalle y por separado las obras capitales dejadas por el insigne escritor; pero, aparte de que ese estudio ha sido hecho por numerosos críticos (entre los que cabe mencionar, como acertados y sagaces, los de los señores Crispo Acosta, Gustavo Gallinal, Juan Antonio Zubillaga, Hugo Antuña, Gonzalo Zaldumbide, Isaac Goldberg, Gomes Restrepo, Francisco García Calderón, Antonio González Blanco, Havellok Ellis, García Godoy, Max Enríquez Ureña, y algún otro que no recuerdo) — estudio que, por lo demás, he realizado yo también en mi libro "Rodó", al comentar detenidamente todas las enseñanzas y particularidades de "Ariel", "Motivos de Proteo" y "El Mirador de Próspero"—surge ahora la dificultad de que este trabajo adquiriría proporciones inusitadas y fatigosas para los oyentes, si me empeñara en semejante examen. Para terminar, pues, la labor que me he propuesto — la de sintetizar las condiciones y elementos del genio de Rodó y de su obra — diré dos palabras respecto de su estilo.

En el estilo de Rodó pueden señalarse hasta tres épocas, aun cuando las diferencias sean muy pequeñas, dado que el maestro, en su vasta producción, a través de los años, desde su juventud hasta la edad madura, modificó muy poco la arquitectura de su lenguaje.

La primera época comprende la de su iniciación y abarca, por consiguiente, todos los escritos publicados en la **Revista Nacional.** Se le ve entonces, como disciplinado por sus primeras lecturas, adoptar el espíritu

y la manera netamente españoles: sus párrafos largos, macizos, enmarañados por la urdimbre de las oraciones incidentales, con que procura seguir los zigzagueos del pensamiento que va desarrollando, hasta en sus más mínimas particularidades, abusando un poco, para coordinar tanto elemento suelto, de las alusiones y de los relativos, — son de un continente y empaque castizo, de una sonoridad un si es no es oratoria. Pulido y terso desde que hace sus primeras armas, cuida muy mucho de la gramática y del idioma, no incurriendo, por lo tanto, en los barbarismos, neologismos y galicismos tan frecuentes en estas tierras cosmopolitas de América, donde hemos olvidado un poco la dicción y el contorno de la elocución española. Esa arquitectura del estilo de Rodó, en sus comienzos, que delata un íntimo contacto con todos los grandes artífices de la literatura castellana de los siglos XV y XVI, en cuanto al espíritu y con Rioja, Quintana, Juan Valera y Menéndez y Pelayo, en cuanto a lo exterior, da a su acento una autoridad que por fuerza tenía que llamar la atención a los que, en aquel entonces, tenían hechos los oídos a los desbordes y sonoridades del romanticismo.

Pero la genialidad propia de Rodó se sobrepone en breve a esta tiranía de sus primeras lecturas. Su juventud, clara y luminosa, y su más activo trato con los maestros franceses, sobre todo con Renán, con Guyau, con Anatole France, culminan en su segunda manera, la de su "Rubén Darío", la de su estupendo y admirable "Ariel".

Es entonces el prodigio de ese estilo puro, límpido, como un cristal; sereno, augusto, como una estatua griega; fresco y juvenil, como una primavera; musi-

cal y alado; pleno de escondidas resonancias; lleno de eternidad. La frase se desenvuelve como un cendal flotante, sin que se advierta el alambre de las conjunciones y preposiciones que distribuye sus pliegues, manteniendo la estructura. Las ideas, como encerradas en fanales de ópalo, arden serenamente, con resplandores lunares. Las imágenes vienen por sí mismas a intercalarse entre las cláusulas del período, para ilustrar los pensamientos graves, tal que estampas de una belleza evocadora, — a la manera como las danzarinas religiosas de los templos antiguos venían, en medio de las ceremonias litúrgicas, a trenzar guirnaldas vivas de flores humanas sobre la idea adusta de la divini dad.Y el aliento, la entonación general del discurso es tan solemne y rítmico, que música igual no se encuentra en los tesoros de nuestra literatura americana, y ni aun, acaso, en la torrentada secular de la española, donde los ingenios más claros y los poetas más dulces, pusieron las riquezas verbales y las armonías de elocución que constituyen la grandeza de un idioma. Por esa belleza extraordinaria e inimitable, es "Ariel" uno de los pocos libros de la literatura universal.

En esta segunda época del estilo de Rodó están omnipresentes todo su espíritu y todo su arte. A lo largo de los párrafos se transparenta la alegría del artista creador que trabaja pletórico de entusiasmo, como trabaja el obrero frente al yunque donde martillea y amolda el ascua viva del hierro sacado de la fragua, cantando. En medio de aquel conjunto admirable de pulcritud, de transparencia, de serenidad, no se advierte el esfuerzo creador, la lucha porfiada contra la re-

beldía del idioma, la energía mental empleada para hacer visible el pensamiento.

Y, sin embargo, la estructura del lenguaje no ha variado substancialmente. Lo mismo que antes, el escritor sigue las mismas normas para la construcción de sus frases, manifiesta la misma delectación por volver de pasiva algunas oraciones, cuida siempre de la adjetivación, de la justeza del vèrbo, del sustantivo de clara prosapia española. ¿Por qué, entonces, ese milagro de levedad, ese concento de fuente cristalina que se vierte en la taza marmolada? Es que un soplo de virilidad triunfante, un aliento de primavera, corre a través de los párrafos e incisos, remozando los viejos jardines del habla castellana. Amoldado el espíritu a la genialidad de la hora que vivimos, Rodó responde armoniosamente a sus solicitaciones, y es su habilidad taumaturga tan extrema, que manteniendo intacta la pulcridad de la lengua, sabe "encordarla de nervios y henchirla de sangre" para levantarla juvenil de su sueño de siglos y hacerla lucir, en esos saraos luminosos que son sus libros, la riqueza asiática de los joyeles nuevos adquiridos en las tiendas de los parnasianos.

Después de este momento culminador, Rodó vuelve a su primera manera, es decir, a la netamente española; pero, esta vez, aleccionado por una más severa disciplina y regido por un gusto más exigente, alcanza la perfección. Las quinientas páginas de "Motivos de Proteo", lo mismo que sus escritos posteriores, son eso: la perfección misma. No hay ritmo que disuene ni una palabra inapropiada que manche la severa nobleza de esa prosa maciza y profunda que va, como un inmenso río desbordado, bajo las ondas de un plenilunio, tran-

quilo, sereno, avasallador, a través de inmóviles paisajes de encantamiento. Es la misma fábrica de construcción secular de sus mocedades, — macizos de sillería, arcadas majestuosas, capiteles de una euritmia clásica; — pero el empaque desaparece y cede el puesto a la donosura; el prurito de cincelar retóricas se esconde tras un arte más trabajado y conciso; las figuras, que antes eran vanos tropos de dicción o pensamiento, visten ahora el sugestivo traje de la alegoría y concurren a reforzar la interpretación de las ideas. Y de ahí surgen las parábolas de Rodó, cada una de las cuales es un prodigioso camafeo recamado de piedras preciosas. De ahí esas descripciones maravillosas como la de Ambato, en el "Montalvo", que adquiere contornos de cosa vista y vivida, siendo así que Rodó nunca puso los pies en tierras del Ecuador; o esos retratos de varones ilustres que trazan un friso heleno sobre el frontis de "Motivos de Proteo", convirtiéndolo en un Partenón del pensamiento escrito.

A pesar de lo nutridas que aparecen las páginas de Rodó, no vaya a creerse que fuera un escritor abundante y fácil. Por lo contrario, como lo expuse en mi libro, siempre se caracterizó como un creador lento, que maduraba en silencio, largamente, su pensamiento y consagraba luego interminables horas a la gesta de la forma.

Ese estilo puro, luminoso, de estructura elegantemente clásica, no surgía a raudales, según pudiera sugerirlo su soltura y afluencia; era la obra reposada y meditativa del mosaicista que ensambla las piezas más diversas con un arte y una técnica insuperables, buscando el contorno, trazando el dibujo, sin una falla, así

en la distribución de las partes como en la armonía del conjunto.

Por tal modo, el estilo cobra una transparencia de cristal que consiente ver la idea pura. Las tres cuartas partes de los que escribimos, al transportar nuestro pensamiento al papel, no decimos con exactitud lo que nos proponíamos; decimos algo semejante o parecido, y esto, por razón de la pobreza de nuestro léxico, del escaso conocimiento de la arquitectura del lenguaje, y también por falta de genialidad propia. Rodó, no; Rodó dice siempre, con impecable justeza, lo que quiso decir. Sin arrebatos, sin violencias, sin ningún movimiento de pasión, con la fuerza incontrastable de lo que tiene que ser, traslada sus ideas al papel, y sus ideas, desnudas, como mármoles perfectos, quedan ahí viviendo la vida serena de la inmortalidad. No puede pedirse claridad más elegante ni más consumada perfección. Rodó es el estilista por excelencia, el estilista más grande del mundo americano.

Víctor Pérez Petit.

(Conferencia dada en el Salón de Actos Públicos de la Universidad de Montevideo, el día 30 de Agosto de 1930.)



Julio Herrera y Reissig

Por

Carlos Sábat Ercasty

Julio Herrera y Reissig

Con "Azul..." y "Prosas Profanas", Rubén Darío quebró los moldes románticos de la poesía en Hispanoamérica. Antes, o simultáneamente, otros poetas habían comenzado a troquelar en nuevas formas rítmicas y con distinta sensibilidad verbal, poemas que son como el alba del Modernismo. José Asunción Silva, Julián del Casal, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, abordan temas y fraguan formas donde se afirma y valora una nueva inquietud del arte. Pero Darío se levanta igual con su cabeza fuerte y dulce, a decirnos la palabra no saboreada todavía en nuestro idioma y por nuestro espíritu. Es un momento de asimilación y de esperanza. Francia incuba en América al pájaro melodioso. La historia de este canto nuevo es hoy sabida por todos. Prudentes, tanto como limitados por el tiempo, no la repetiremos. Pero coloquemos, eso sí, dentro de aquel período que reconocemos bajo el rótulo de Modernismo, a Julio Herrera y Reissig, tema de esta disertación.

La vida de nuestro poeta abarca no muchos años. Nació en Montevideo, en el de 1875 y murió en la misma en 1910. Salvo los primeros poemas románticos, anteriores a su entrada en las tendencias moder-

nistas, sus obras fueron escritas en sólo diez años. No llegó jamás su tiempo de vivir a la hora orbital en que la altura máxima del ser logra la madurez dorada y la más profunda cosecha. Y sin embargo, apresurado tal vez por su propio mal, que radicaba en el corazón, hubo en su facultad artística una premaduración y una ambiciosa rapidez por llegar a la perfecta espiga. Su sensibilidad, en una intensificada potencia y con una sed trágica, se lanzó con riqueza asombrosa de posibilidades a las experiencias más difíciles de la vida y del arte. Se dirá que hay algo de locura en ese vértigo, y que a veces, el exceso de la intención quiebra las firmes y armónicas actitudes de su marcha. Desviaciones imprevistas, saltos ásperos del agua musical dèl espíritu, bruscos temblores de la onda interior, caracterizan el fluir y la emanación de su arte. Nos asombra la desintegración de su personalidad, los planos extrañamente opuestos por donde se mueve a la vez y los contrastes que burlan toda cifra, y que en él parecen, a veces, más el efecto de la psiquis desarticulada, que la abundancia de una compleja y universal armonía.

Una década de creación no es tiempo suficiente como para dividir en etapas concretas y bien deslindadas la obra de un artista. Esta imposibilidad se agrava si se tiene en cuenta el hecho de que en esa misma década, de tenaz producción, el autor ha tenido que gestar su manera propia, sondear sus manantiales íntimos, aproximarse con laboriosa finura de análisis a los copiosos aportes de una intuición de agitada subconciencia. Los títulos de las obras de Herrera, por

su simple enunciación, nos enfrentan a un intrincado hacinamiento de sustancia artística, lograda de un modo tan inusitado, que se tiene la impresión de que el poeta, durante esos diez años, exprimió con esfuerzo gigantesco todas las potencias de su espíritu. Esa vertiente de formas líricas inquieta más todavía al lector, si se piensa en la lograda seguridad de una forma muy personal, en las calidades cromáticas y musicales de su palabra, en lo extraño y desusado de muchos temas y en la torsión y dinamismo barroco de su imaginar sobre las vetas de lo raro y lo desconcertante.

Conquistada por ahondamiento y sondeo la conciencia de su yo poético, no por deliberado propósito, sino por fatalidad y rigor de temperamento, Herrera prefirió el arte difícil, de terca exigencia y trágico logro, a la espontaneidad que no se castiga y que irrumpe en dichosa emanación. Coincidió, como los poetas del ciclo alejandrino y sus discípulos romanos, como Góngora y sus imitadores, como Gautier y Wilde, en no pedir al verso más que la refinada virtuosidad. El arte no ha de ser otra cosa que arte. La belleza, el resplandor de la forma, la suntuosidad y la magnífica decoración, la dicha de escuchar una música que no tiene más designio que el de embriagar con el bello juego de las imaginaciones, son una finalidad en sí. El arte logra de ese modo una aristocracia sutil de maravilla y de inteligencia, y la torre de marfil, cerrada para el profano, sólo se abre al iniciado en la alquimia del refinamiento y en las fórmulas del esoterismo hermético. Pero lo que en Herrera había de poeta sustancial vendría muchas veces a alternar con el esteta de la deca-

dencia; y su vida, y el sacudimiento de su alma poderosa, irrumpían así con humana riqueza de contradicción y contraste en las geometrías de su preciosismo, e hicieron temblar el canto con el gemido que no quiere decirse y que está semiahogado en las hendiduras de la palabra. El oído experto en la cosa humana escuha, entre la fina y recamada taracea del verso, la lírica confesión que deja entrever la abundancia conflictual de un alma. A veces, sobre un hondo motivo religioso compuesto en épocas de fe y pasión, un artífice puro, y frío de perfección, al repintar el muro con nuevos motivos, crea un mundo de juego ligero y gracioso y logra la extremada virtuosidad. Pasa el tiempo sobre el decorado. El color quiebra su epidermis añeja, y a poco, entre las grietas, comienza a dibujarse el antiguo asunto de fervor y pasión. Esa es muchas veces la visión que nos presenta Herrera y Reissig. Por debajo de sus delicadas o amplias decoraciones exóticas o pastoriles, se entremira y se entreescucha una cosa asordada, que su aristocracia estética no pudo velar del todo con la rica coloración de los tapices, ni con la esplendidez de sus imágenes, ni con el juego de músicas verbales buscadas pacientemente en la eufonía del idioma.

El grupo más quieto y reposadamente artístico de la obra de Herrera, está constituído por sus églogas. Clles Alucinada, amplio poema pastoral construído con versos de diez y seis sílabas, es posiblemente el canto inicial de esa serie. Percíbese en él, por la estructuración verbal, por el modo de conducir el tema y por su extendido desarrollo, que el autor está manejando ele-

mentos de inspiración y formas expresivas que acaba de sorprender recién como veta propia. El poeta da a su alma un sagrado baño de naturaleza. Abrense gozosos sus sentidos a la frescura de la tierra. Bebe con una porosidad espiritual sorprendente la sensación panteísta del astro. El tema del canto se desenvuelve en amplias masas de paisaje dulcemente decoradas con la suavidad virgiliana y el sabio candor de un Teócrito menos rústico que refinado. El movimiento de la doncella se destaca sobre fondos de limpidez y cristalinidad. Pan y Dionisos, ninfas y silvanos, celebrarían deleitosa fiesta en aquellos frescos de jugosa anchura y de enternecido verde, suavizados de luna y misterio nocturno.

Ciles es la juventud y todo el amor de los campos. Siéntese abandonada por Elías, su pastor, y no puede renovar el júbilo ingenuo con que de niña formaba parte del acorde sagrado de la naturaleza hasta ser una misma cosa con ella. Ahora está sola. Indiferente a la Tierra y al cielo, rompe con tristeza la plateada humedad de la noche. No ve las cosas. Sólo recuerda y llora. Y así avanza por una senda de alucinación y de angustia. El viejo y terrible drama del amor hace presa de su alma sencilla:

Hace ya rato que Ciles se encuentra inmóvil. La luna
pinta en el lago una eglógica decoración aceituna,
y allá por las hondonadas, sobre los muertos pantanos
lloran sus misantropías algunos sauces humanos.
La hora es cordial. Hasta el ancho azul ingenuo del
[cielo

sube el grito del torrente. Con su romántico vuelo
algunas brisas, que vienen desde los valles dormidos,
llevan al alma el secreto de los insomnios floridos.
Triste, fantástica, muda, con el color de una muerta,
Ciles suspira hace rato junto al umbral de la puerta.
Cautiva de su quimera o herida por un desvío,
tiemblan sus largas pestañas como el follaje de un río.
La rigidez de sus dedos en que brilla una sortija,
marca la pálida recta de la obsesión honda y fija,
y entre el cabello que cae asoma el seno tierno
como un blanco animalito que toma sol en invierno.
Ya no canta los prodigios de los graves ermitaños...

Arrastrada por su pasión, deja, tras largo mirar melancólico, la querida choza. La paz es infinita. Un silencio inmenso cae de la luna. Ella va sumergida en el ensueño, quiere matar al pastor, y sin comprenderse a si misma, camina abriendo los tules de la noche.

Por entre breñas y helechos tan dulcemente resbala,
como si en el pie esa noche le hubiese nacido un ala.

Por momentos, una dulzura inexplicable que le llega de Dios por el camino de las cosas, le desmaya la sangre en una tierna suavidad. El designio impuro y violento se trunca, y

Su pálida frente emana un vivo sudor helado
como si una nube santa se hubiese en ella posado.

Hija de la tierra, todas las cosas le hablan en un idioma sin voz, como a hermana, y ella comprende deliciosamente, y se enternece la mirada y el pecho. El

lago la llama, la sugestiona, la atrae con su enorme ojo hipnotizador y dulce. ¡Quien sabe!... Pero el gran todo al que inocentemente está unida por lazos que ella no percibe, la sujeta a la vida y le embriaga los sueños y los deseos:

Los perfiles patriarcales de aquellas severas cumbres
se humanizan a sus ojos con extrañas dulcedumbres.
Respirando plenitudes de amor absurdo y sereno
siente que aterciopelado se duerme el mundo en su seno.

ha visto que la estrella
que alumbró su nacimiento tiembla de vivir sin ella,
y la luna, al mismo tiempo, inertemente la inunda
con el ojo suplicante de una cierva moribunda.

Las fuerzas ocultas de la naturaleza la dominan y le imponen su voluntad de vida. No podrá matar. No podrá caer tampoco. Es una forma sagrada y pura de la creación, y ésta le ofrece su sortilegio y su energía incubadora de sueños y bellas alucinaciones, para mantenerla así por encima del dolor y del fracaso:

Desde entonces hasta el alba, sublimemente olvidada
del pastor y de sí misma, permanece hipnotizada
como esos montes, inmóvil como esas fuentes, rendida
como esas piedras, quimérica como esas nubes, sin vida,
casi extática, inconsciente, grave como el monasterio,
rígida, exhausta, cubierta, de sueño, luna y misterio!...

Todo es paz. Hablan de amor las abstractas lejanías,
y bajo el dulce hipnotismo, por entre un soto de aloes,
suspirando las solemnes y hurañas melancolías,
se duermen ebrias de llanto las gaitas y los oboes.

La misma vida con que la naturaleza alucina a la pastora Clíes, sugestionará en lo sucesivo la poesía de Herrera. Los grandes tristes del poeta, las diabólicas instrumentaciones en que se siente chirriar al verso con roce de huesos, el soplo fantasmal del extraño mundo de ultratumba que corre por sus poemas oblicuos a la realidad, las fugas angélicas por los planos celestes y hacia idealidades inasibles, todo lo que lo desplaza de la firme zona de materia que golpea los nervios de hombre, se verá para siempre interrumpido por esta emoción panteísta. Repitiéndose rítmicamente, constituirá, en el galope furioso de su fantasía, la estación de reposo, el baño de candidez, la salud de sangre y espíritu donde se afirmará Herrera como hombre de la tierra. En esta alternancia de equilibrio y vértigo, de realidad y alucinación, de sereno impulso y calenturiento vuelo, de realización terrestre y creación fantasmal, está la tragedia de nuestro poeta. Sólo breves instantes de paz endulzan la contorsión de su alma y el retorcimiento de sus alas. Esa oscilación entre lo físico y lo espectral, entre lo real y lo soñado, entre Dios y Satán, forma la clave hermética de su arte. Le faltó la potente posesión de sí mismo para acomodar su producción a una estética definida. La voluntad dolorosa calcinó su mármol, y entre columna y columna, la llama sulfúrea eleva sus lenguas retorcidas y su aroma de incendio que llaga la carne del artista.

Los sonetos alejandrinos de Los Extasis de la Montaña, se escalonaron en dos largas series en la vida de Herrera. Son cuadros de una laboriosa sencillez. Color y relieve están logrados con una paleta pristina y un modelado buscadamente ingenuo. El virtuoso siente el regusto de la simple placidez. El verbo flamígero se adormece, y sólo perdura del incendio interior y del dramático dinamismo, un fuego de hogar lugareño en el que la ceniza atempera la vitalidad de la brasa. El torrente verbal se remansa dichoso de moverse entre anchas márgenes y por llanuras pacíficas. El poeta unta su pincel moroso en los juegos de la naturaleza, y traspasa a sus lienzos el zumo mismo de la vida, la felpa melosa de la fruta, la candidez de las almas y la sagrada animalidad de las vacas y corderos. La gravedad panteísta comparte su emoción ritual y solemne con la gracia de ligeros bailes y fáciles sueños. ¿Estamos en la Arcadia de las bucólicas griegas? El campo es una fiesta donde el artificio del hombre de ciudad compone, idealizando sus cuadros con una felicidad entre inocente y juguetona, la serie de temas dichosos con que contraponer a la vorágine y el hastío de la ciudad, un júbilo que es nada más que el sueño del ciudadano escéptico. Se sabe demasiado. Se sufre demasiado. Se lucha demasiado. Pero el campo es la novedad y el descanso. Allí, en lo alto de la montaña o en lo profundo del valle, están los únicos éxtasis que sobreviven al dolor del mundo. ¿Están? No, no están. Ya no están en ninguna parte. Lo que ocurre es que la poesía crea el mito de la felicidad del campo, y entre la primitiva candidez y la panteísta decoración,

se sueña en la edad de oro. Para el poeta de la ciudad, el campo es el lugar donde a veces es posible imaginar las últimas mentiras para vencer a los últimos desencantos.

No hay poeta culto y a la vez primitivo. Como en los otros, la égloga de frescos pífanos, caramillos y gaitas, es en Herrera también un desquite. Siempre llegó la última a todas las literaturas. Teócrito, Bión y Mosco son frutas tardías en el otoño de Grecia. En la aurora, el héroe; en el ocaso, el pastor. Virgilio escribe en una Roma de corrompida madurez. Es sabio y hábil como todos los poetas del preciosismo alejandrino. La extrema cultura y la gustada delicia de la vida intelectual, dictan a la Italia cansada de creación y potencia humana, la Arcadia de Sannazaro y La Aminta del Tasso. Garcilaso y Montemayor eran en la España del siglo XVI, flores de la más pulida cortesanía. No hay para qué seguir esta prolija enumeración. Otros países nos ofrecen el mismo ritmo para esa hora del artificio rústico. El poeta vuelve a la cabaña por exceso de complejidad, y puestos los ojos — ya difíciles a todo ingenuo contacto con la virginidad de la Tierra — en el cuadro jugoso y primordial de la naturaleza, trata de captarla por sus elementos más simples. Hombre, animal, hierba, pájaro, todo se funde en un acorde de inocencia y candor sobre la anchura maternal de la montaña y el valle de dichosa curva. El hombre de la ciudad pide un cuero de oveja, pide un zurrón, pide un cayado, pide una sencilla flauta, y a la sombra de las hayas sueña una edad de oro de la cual sólo disfrazado puede formar parte. El arti-

ficio nace graciosamente y el goce es casi natural. Pero mejor no mirar muy adentro de ese hombre, porque adentro está lo que ya nunca más ha de volver a la virginal inocencia.

Pero en Herrera la égloga no es nunca la fuga total de sí mismo. Pese al torturamiento de su espíritu, pese a sus oblicuos satanismos y a sus locas desviaciones de la realidad, hay en él fuerza de amor y piedades que lo enlazan con ternura a la sencillez y a la soledad de los seres del campo. Aunque por un lado transfigure la sustancia hasta desvanecerla y crear con sus casi inasibles despojos las perspectivas de un camino angélico o los telones de sus tragedias de fantasmas, él, rompiendo esas dos fugas de la realidad por donde gusta hundirse en la esencia divina o en los terrores infernales, suele afirmarse en mitad de las cosas rudamente tangibles. El ensoñador de ultramundos roza con mano afirmativa la rugosidad de la piedra y la densa vida del animal y del árbol. La materia titánica le muerde los sentidos, y llena por la armonía del panteísmo le ofrece su firme resistencia para permanecer sobre ella en días de terrestre confianza. Toda alma que no defiende con firmeza su equilibrio y su estabilidad en el punto de misterio que hace en mitad de las cosas, gusta recostarse en las más gruesas realidades, y hablándoles, y captándolas con sus hambrientos sentidos, ella misma se construye sus estaciones de tránsito. Herrera fué un hombre de soluciones íntimas oscilantes, y aunque dió lo mejor de su vida a la creación artística y quiso aislar su poesía de todo contacto que manchase su extraña pureza,

no logró, afortunadamente, realizar su doctrina estética, pues todo lo trascendido que había en él entró subconscientemente, como problema vivo, a su propia poesía. Las extrañas desintegraciones de su espíritu explican la orientación opuesta y oscilatoria de sus temas. Demasiado rico en contradicciones y misterio, su arte desconcierta por los vuelos paradojales y por el acento de fatalidad con que vierte esas impurezas que rompen la unidad de tono y línea de sus composiciones, pero que en cambio nos da extrañamente vivida la zona de peligro sobre la cual desequilibraba la marcha de su realización.

Herrera reposa por momentos su inestabilidad interior con la confianza de un poético panteísmo que escalona dulces pausas a lo largo de sus mejores años. Su imaginación, menos vertiginosa entonces, le ofrece el espectáculo de una Arcadia de vivo agrado. Siente el latido del mundo y bebe los colores inocentes, como quien renace a la salud en afinada convalescencia. Se repone de sus pesadillas y de sus paraísos artificiales, y esmalta la turbación del alma con la jugosa vivacidad del verde limpio y el pausado azul de río y cielo. El astro es sagrado entonces. Honda ciencia de directa revelación posee a la frente antes obscura. Los astros, como un alfabeto inmenso, se combinan de modo que dictan a sus ojos, palabras de profunda clave.

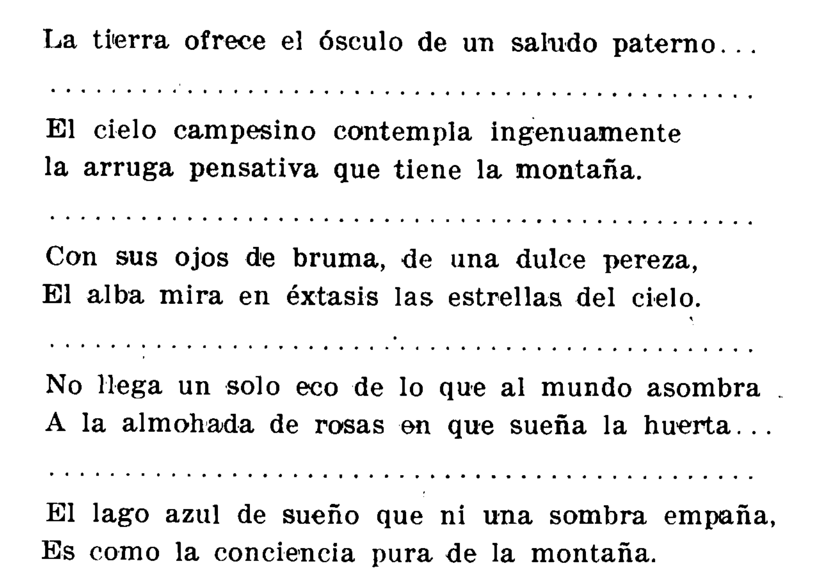
Sobre el césped mullido que prodiga su alfombra,
Job, el Mago de acento bronco y de ciencia grave,
Vincula a las eternas maravillas su clave,
Interroga a los astros y en voz alta les nombra...

El discurre sus signos... El exulta y se asombra
Al sentir en la frente como el beso de un ave,
Pues los astros le inspiran con su aliento suave:
Y en perplejas quietudes se hipnotiza de sombra.

Todo lo insufla. Todo lo desvanece: el hondo
Silencio azul, el bosque, la Inmensidad sin fondo...
Transubstanciado siente como que no es el mismo,

Y se abraza a la tierra con arrobo profundo...
Cuando un grito, de pronto, estremece el abismo:
Y es que Job ha escuchado el latido del mundo!

En este instante el mago campesino a quien por raro capricho ha llamado Job, es el poeta mismo, y tal vez el feroz nombre bíblico tenga el valor oculto de un símbolo. El poema es sólo de una aparente objetividad. El poeta es la esencia íntima de ese imposible pastor que descifra el sentido y la unidad de las cosas. Su ser, de violento relieve, se siente desvanecer en el gran todo. Borrarse. La inmensidad lo sorbe y lo integra al uno universal. Con amor religioso se abraza a la tierra, y allá, en las entrañas del astro, escucha el latido cósmico. Por fin ha sentido cómo la estrella nuestra se crea a sí misma como una parte del ser sin límites. Hay una dicha íntima en esta absorción, en esta manera de sumergimiento en el sentido total de las cosas. Su anhelo es contemplar cielo y tierra enamorados por un orden de espiritualidad superior, y unidos como por vínculos humanos. Y ese deseo lo arrastra a vitalizar todo aspecto celeste o terrestre:



La tierra ofrece el ósculo de un saludo paterno...

. . . .

El cielo campesino contempla ingenuamente
la arruga pensativa que tiene la montaña.

. . . .

Con sus ojos de bruma, de una dulce pereza,
El alba mira en éxtasis las estrellas del cielo.

. . . .

No llega un solo eco de lo que al mundo asombra
A la almohada de rosas en que sueña la huerta...

. . . .

El lago azul de sueño que ni una sombra empaña,
Es como la conciencia pura de la montaña.

Y luego anota mil veces la viva actividad del enorme Panteo. Su Dios de las églogas realiza la profunda unidad cósmica, y la sustancia está inseparablemente henchida de fuerzas de creación y de universal inteligencia. La tierra se organiza a sus ojos de un modo tan vital, que ya no es más que un vientre que se "despedaza en vida". La montaña se convierte en un alto ser capaz de gozar blancos éxtasis idealistas. La mañana tiene miradas y ríe por ellas. El gesto detallado y preciso dibuja meticulosamente esa tranfiguración con que todo participa del enigma espiritual del hombre:

Y el monte, que una eterna candidez atesora,
Ríe como un abuelo a la joven mañana,
Con los mil pliegues rústicos de su cara pastora.

Las mismas cosas de vulgar presencia e insignificante sentido, acaban por participar de esta emoción religiosa del poeta. Así como del agua y del lodo habitados por sapos y ranas, se levanta una oración hacia el gran todo, y el poeta, en extraño verso, nos dice:

Los charcos panteístas entonan sus maitines.

Cuando Rut y Fanor en idilio musical suenan óboe y cítara, exclama el poeta:

Ante el genio enigmático de la hora, sedientos
De imposible y quimera, en el aire de rosas,
Ponen largo silencio sobre los instrumentos
Para soñar la eterna música de las cosas.

La sensación de dicha se traduce casi sin sobresaltos en todos los sonetos de Los Extasis de la Montaña, y como canta su alejandrino, el mismo poeta parece vivir "en medio de una dulce paz embelesadora". Pero nadie lo dirá mejor que él mismo. Esta dicha es, en verdad, nada más que soñada, y por eso, más cierta que toda realización terrestre. El poeta se traduce a sí mismo, no en sus hechos, sino en sus anhelos, y es con ellos que plasma las formas y da sentido lírico a sus cantos. ¡Cuántas ansias ya imposibles nos traduce este soneto que el autor tituló "En el Dintel de la Vida!:

Oh, la brega que jacta de virutas y pieles!...
Las espesas comadres mascan livianas prosas;

Y en proverbiales éxodos, promiscuan las jocosas
Diligencias, su carga, bajo los cascabeles...

Ah, dicha analfabeta sin resabios, ni hieles!
El rudo pan del cielo sabe a tomillo y rosas.
Ah, bañarse en la atónita desnudez de las cosas,
Y morir en los brazos de la buena Cibeles!

Oh, la mañana inefable de la vida! Oh, la franca
Risa como de leche de la conciencia blanca!
Ante el alba inocente — no bien la noche fuga —

Se abre, entre la hierba viciosa de las calles,
La dulce aldea: blanca violeta de los valles,
Siempre dichosa y siempre buena porque madruga.

Pero en seguida, en el soneto inmediato, filtra dulcemente el gemido que ninguna dicha soñada ha podido vencer, y entonces,

El llanto de una gaita vuelve la tarde triste.

Todo el deseo de Herrera en este largo retorno a la naturaleza, está concretado en ese admirable par de versos que traducen con tanta sinceridad y limpidez verbal la aspiración de un alma prematuramente cansada:

Ah, bañarse en la atónita desnudez de las cosas,
Y morir en los brazos de la buena Cibeles!

He ahí el ansia de desnudez, la vuelta a los claros manantiales de la vida, la frente bañada en diáfanas luminosidades, la profunda aspiración de las fragancias simples, de los colores serenos y de los cantos sin sombra; y por encima de todo, una vida sin gloria, tocada siempre por la presencia de un Dios inmenso y próximo, que habla y se manifiesta en el feliz resplandor de las cosas. Pero aún en este refugio último, el yo complejo y abstruso del poeta conspira contra esa primitiva felicidad. Se percibe siempre que cada uno de sus cantos eglógicos se ha plasmado, no sobre paz y serenidad logradas, sino por una aspiración difícil que casi nunca logró el sostenido reposo. De ahí dimanan las notas agrias, la aspereza y el chasquido de algunos versos que truncan el período melódico, el realismo traspasado hacia abajo o hacia arriba, en colores demasiado gruesos o en esfumaciones demasiado diluídas. Herrera vuelve, pese a su magnífico esfuerzo, a moverse simultáneamente en distintos planos de su ser. Se disocia. Su complejidad tortura la voz plácida que ensaya sin cesar y que sólo mantiene trabajosamente, en un largo ir de río, bifurcado a cada instante y rota la ondulación armónica y feliz por el encrespado remolino. Es como una falta de dominio propio, o como una necesidad fatal de artificio y tortura.

Choca a los espíritus demasiado simplificadores y amigos de la claridad lógica, esta desintegración del procedimiento adoptado por el poeta y esa rotura de la continuidad exigible a todo proceso de creación. Pero tal vez sea un error colocarse en ese punto de vista en todos los casos. Lo mejor es siempre viajar con el

hombre, sea quien fuere, y adaptarnos a su manera, que por fuerza es una fatalidad del individuo. La brusquedad y los saltos a que nos obligan ciertos temperamentos naturalmente ilógicos, cuyas obras bordean los límites de la pesadilla y la locura, nos enfrenta a un extraño y serio aspecto del ser humano. Nunca será de desdeñar al carácter de lógica firmeza y tranquila posesión de sí mismo, el arriesgarse por esas experiencias en que se produce la dolorosa rotura de la unidad humana. La misma adopción deliberada del artificio y de los retorcimientos verbales, son por fuerza resultados muy profundos del ser. Lo que muchas veces aparece como deliberado efecto y fruto de premeditadas intenciones, hay que verlo en sus misteriosos orígenes, allí donde el ser se fragua en las raíces de la subconciencia. Y allí, realmente, tendríamos que exigirnos muchas explicaciones sobre nosotros mismos antes de que tuviésemos el atrevimiento de querer que vengan otros a rendirnos cuentas. En la marcha hacia la individualidad y hacia la diferenciación, es necesario precaverse con respecto a nuestras críticas, pues tal vez no sepamos hasta dónde quieren ir los impulsos de la creación, ni qué planes se están realizando.

Herrera vivió una realidad de la cual fugaba afanosamente. Cada serie de sus poemas traza una huída más o menos lograda por medio del ensueño. Sus églogas deben ser apreciadas como una fuga de la ciudad. Escapó de la urbe soñando una naturaleza grave y pura, y a la vez jovial y graciosa, llena de perspectivas, de ondulación, de distancias coloridas donde perderse. Dentro de esa misma naturaleza se desvió por

extrañas escalas hacia lo raro, lo inusitado y lo desconcertante. Logró juntos la riqueza de una pintura fresca y varia, y suaves y profundos contactos con el alma universal. Mezcló al verso de cristalina transparencia y sencillos 'arrobamientos, la turbia contorsión del vocablo barroco, la línea de exagerado ímpetu, y la música de incomprensible arabesco. Pero es que Herrera tenía dentro de sí esa fatalidad, y esas irrupciones del caos interno o del gozoso artificio son datos reveladores de su yo paradojal y abstruso y de la enfermedad que le mordía corazón y nervio.

Tuvo Herrera la obsesión de la música. Recorriendo toda su obra, sería posible sorprender en su lenguaje, en el origen de sus temas, en las rápidas anotaciones y en los momentos en que su alma se profundiza más, una infinidad de sugestiones puramente musicales. No poco de su falta de lógica visible, proviene de su exceso de música. En cuanto a "Los Extasis de la Montaña", dejando de lado las nerviosas roturas del compás que repentinamente quiebran la marcha del ritmo musical, se podría simbolizar todo el grupo de sonetos, asignándole el bello nombre de "andante". Quien se entregue a una lectura continuada de la obra, percibe muy pronto el movimiento sereno, de nobles pausas, de graves silencios, la expresión feliz y clara de la vida, que sin duda traduce una bondad sin sombras, la dulzura de un alma que vuelve los ojos a la luz sin manchas, y todo lo que había de emoción panteísta y compresión mágica de la naturaleza en la mirada alta y azul del poeta. El conjunto, en su anchura,

en su totalidad, y sobre todo en su marcha, nos da la sensación de un tranquilo andante.

Atenuando la realidad del paisaje, recurriendo a los elementos esenciales de un mundo exterior reflejado dentro del gran imaginativo que hay siempre en Herrera y Reissig, sin someterse a ningún proceso de copia, ni a ninguna fidelidad que implique un sometimiento de lo interno a lo externo, de lo subjetivo a lo objetivo, bien como lírico, nuestro poeta traza su magnífica serie de sonetos "Los Parques Abandonados". Para ello no ha tenido más que exprimir las músicas individuales, los colores simpáticos y los sentimientos de amor que estaban en su alma. El poeta recurrió para ello a la sugestión armónica de la palabra y a la espiritualización melódica de colores y matices. Su mundo está bañándose en la música. El aporte de los poetas simbolistas ha sido totalmente aceptado por Herrera. La palabra está sacrificada en su sentido a su misteriosa virtud evocadora. El enlace verbal se realiza menos cada vez por el vínculo lógico y más cada vez por sus raíces enigmáticas. Aunque todavía no llega a los extremos del procedimiento que exagerará deliciosamente en otras composiciones, se sueña más que se percibe la realidad interior. El movimiento de vida que crea al verso, atraviesa antes de llegar a la palabra que lo ajuste a la forma, por zonas hondísimas de resonancia y color musicalizado. Así su paisaje se hace esencial, sin tiempo y sin límite naturales. El poeta abandona el valle y la montaña de sus églogas, para ensimismarse en los jardines solitarios y pasear en ellos su melancolía y su amor.

Los sonetos de los "Parques Abandonados" nos ponen ante un inteligente y gustado refinamiento de la sensibilidad dolorosa. El poeta no ha vencido aún al yo romántico, pasional y sobrexcitado por la zona de sentimiento donde el amor teje y desteje las túnicas de la ilusión y del deseo. El yo sensitivo y hambriento de sustancias angustiosas, melancólicas y soñadas, no puede libertarse de su propia tiranía, y el poeta vive de sí mismo y para sí mismo. Una mujer que está más adentro de su alma que en el mundo y que es muchas veces como un desdoblamiento de su alma, brinda el episodio sobre el cual se deshilan las madejas del canto. El soneto de rígida brevedad poda apenas la exaltación barroca de las imágenes. Entre tanto, el alma se deja ir en un anhelante corrimiento hacia un plano cordial y sensitivo de un romanticismo que es más de la música que de la palabra. Chopin, Schuman, Schubert están muy cerca de ese ahondamiento emotivo. Pero la confesión directa de la música se obstruye por la suntuosidad oriental de la imaginación y el deleite con que gusta el sabor recóndito de las palabras. "Los Parques Abandonados", lo mismo que los sonetos eglógicos, tienen así una doble realización. Están trazados en dos planos distintos, con breves interferencias y violentas separaciones.

El artífice complica la expresión, cromatiza sus emociones, busca un apoyo en el mundo exterior para derramar los colores de su paleta, ondula musicales arabescos, y así retuerce y dificulta la confesión del lírico. Jamás irrumpe sola la motivación dulce o triste,

saudosa o elegíaca del poeta que ama al modo romántico pero que vibra también de sensualidad.

A punto de dormirte bajo el ledo
Suspiro del arcángel que te guía,
Hirióme el corazón tu analogía
Con una ingrata que olvidar no puedo.

Reclinada en el banco del viñedo
Junto al tilo de exánime apatía,
Al iluso terror de que eras mía
Me arrodillé con tembloroso miedo.

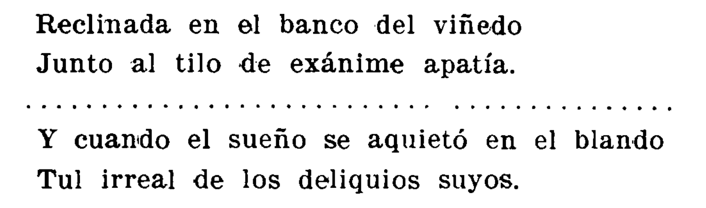
Partido por antiguo sufrimiento
Sobre tu frente agonicé un momento...
Y cuando el sueño te aquietó en el blando

Tul irreal de los deliquios suyos,
Uniéronse mis labios a los tuyos,
Y como un niño me alejé llorando!

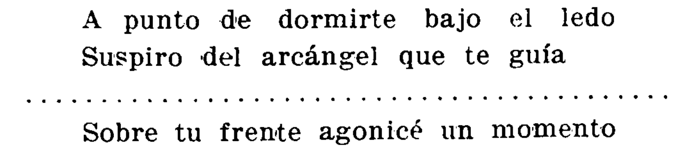
Hay en este soneto algo así como un doble camino de emoción y de arte. En su primer plano, que llamaríamos romántico, se percibe la fatalidad emotiva, el exaltado yo sentimental, el deseo invencible de la confesión y la intensidad pasional:

Hirióme el corazón tu analogía
Con una ingrata que olvidar no puedo.
. . . .
Partido por antiguo sufrimiento
. . . .
Uniéronse mis labios a los tuyos
Y como un niño me alejé llorando.

El segundo plano, no tan marcado en ese primer soneto como en otros, se denuncia por un complicado goce estético, por el deseo de expresar lo inusitado y lo raro, por la suntuosa complejidad de ciertas formas, y por el artificio y quintaesencia verbal:


Reclinada en el banco del viñedo
Junto al tilo de exánime apatía.
. . . .
Y cuando el sueño se aquietó en el blando
Tul irreal de los deliquios suyos.

Aún cabe señalar dos interferencias de ambos planos, en las que lo sentimental y romántico de la confesión se mezcla a la complejidad y artificio del orfebre:


A punto de dormirte bajo el ledo
Suspiro del arcángel que te guía
. . . .
Sobre tu frente agonicé un momento

A veces puede dividirse el soneto casi en dos mitades que corresponden en su totalidad a los planos que hemos establecido:

CONSAGRACION

Surgió tu blanca majestad de raso
Toda sueño y fulgor en la espesura;
Y era en vez de mi mano — atenta al caso —
Mi alma la que oprimía tu cintura.

De procaces sulfatos una impura
Fragancia conspiraba a nuestro paso,
En tanto que propicio a tu aventura
Llenóse de amapolas el ocaso.

Pálida de inquietud y casto asombro
Tu frente declinó sobre mi hombro...
Uniéndome a tu ser, con suave impulso,

Al fin de mi especioso simulacro,
De un largo beso, te apuré convulso,
Hasta las heces, como un vino sacro.

Si algunas veces el poeta traduce su canto de amor a través de un caótico laberinto de formas, luces y músicas, de las cuales ha desaparecido toda formulación lógica y que irrumpen como descargas de un momentáneo desequilibrio, otras, en cambio, nos da poemas de una clara delicadeza y hondura en los que trasluce su fondo de melancolía y fatal aislamiento. La mujer misma cobra una realidad humana de conflicto en románticas rivalidades. Desaparece cierto erotismo complicado que tortura algunas de sus composiciones, y sólo queda una madura sabiduría amorosa, un poco triste. Véanse en efecto, estos celos entre la amada y la soledad:

Por aquella, que siempre me acompaña,
Y a quien canto en mis versos, sientes duda,
Que llora cuando lloro y que restaña
Mi negra herida con su mano ruda...,

No hay sino ella que a mi noche acuda,
Con frente desolada y alma extraña,
A darme el beso de su boca huraña,
Y a mirarme con ojos de viuda...

Ella es mi hermana de melancolía,
Que con pálida mano de abadesa,
De mustia luna mi camino alfombra...

Ay! si te viera, cuánto te amaría
La triste soledad, tu rival, esa
Que odias y es apenas una sombra!

Más trabajado aún el endecasílabo, orquestándolo con más esplendidez en un frenesí de tonos delirantes, recurriendo a agudas e insólitas sonoridades del metal y la madera de sus instrumentaciones, multiplicando los efectos del colorido en su exuberante paleta, nos da todavía Herrera su serie de sonetos "Las Clepsidras", que constituyen una de las formas extremas de su artificio mágico y de sus vertiginosas visiones. Ningún análisis ni penetración lógica vale la pena intentar en estas alucinaciones. Cromos exóticos subtitula el poeta esas obras compuestas con la embriaguez de lo raro, como poseído por el demonio del vértigo imaginativo. La fuerza del colorido se rompe en furiosas estridencias. Cada soneto es una orgía de decoración que recuerda la profusa dinámica de la pasión barroca en el Góngora de las Soledades. Sólo que en nuestro

poeta no hay todavía tanta habilidad técnica como en el cordobés, pero sí mayor tensión y martirio de expresar. El lector acaba por sentir el golpe gigantesco del espíritu y el dolor hercúleo de querer llegar solo con la voluntad verbal a una poesía que asombre y deslumbre a la vez. El tema queda reducido a un simple pretexto, aunque en su elección hay ya el deseo de lo imprevisto y de lo extraño. Los asuntos sólo sirven así para tejer las más intrincadas estrofas y hacerlas rodar musicalmente por una deliberada falta de sentido real.

En "Las Clepsidras" ya no alternan más los dos planos de las églogas y de "Los Parques Abandonados". No queda sino una zona del poeta, la más abstrusa, la más irreductible al contenido normal de la individualidad. Estamos ante los mayores retorcimientos de la expresión. El ímpetu eufónico del verso nos arrastra a las más oblicuas desviaciones de la realidad. La sensación se hace angustiosa por el sufrimiento con que la creación descarga su aletazo. Sísifo está aplastado por una piedra que es también un vacío. Las imágenes de robusto y abigarrado colorido se entremezclan como serpientes. El tema sentimental o ideal desaparece para dar paso al más vehemente alarde de riqueza sonora y cromática. La realidad es ultrapasada por el delirio de una imaginación transfiguradora y vesánica. Lo absurdo, lo paradógico, lo grotesco, en estado de delirio, producen una borrachera extraña y una furiosa alucinación:

Veamos esta "Oblación abracadabra":

Lóbrega rosa que tu almizcle efluvias,
Y pitonisa de epilepsias libias,
Ofrendaste a Gonk-Gonk, vísceras tibias,
Y corazones de panteras nubias.

Para evocar los genios de las lluvias,
Tragedizaste póstumas lascivias
Entre osamentas y mortuorias tibias
Y cabelleras de cautivas rubias.

Sonó un trueno. A los últimos reflejos
De fuego y sangre, en místicos sigilos,
Se aplacaron los ídolos perplejos...

Picó la lluvia en crepitantes hilos,
Y largamente suspiró a lo lejos
El miserere de los cocodrilos.

No debe extrañarnos esta poesía que sólo levanta en las perspectivas del espíritu vertiginosas estampas, telas que brillan hasta cegar y se borran repentinamente, insólitos ecos que huyen como aves asustadas. El mismo poeta nos da la clave de su intención cuando afirma que "no hay que explicar lo que se sueña", que el "simbolismo es nebuloso" y constituye "el enigma de la belleza". El mismo ha escrito que no es verso el que se canta sino el que se sueña y que al enfocar las cosas lo hace siempre con su "doble vista". Su arte ama la suprema elaboración de lo complejo. A su pa-

recer nadie debe enojarse por lo obscuro de la poesía. Su mayor gloria es entenebrecerse de misterio, teñir todas las cosas con los colores más hondos del alma, lograr lo abstruso, lo difícil, lo indiscernible. Enamorado del sentido oculto y de la clave esotérica, ansía para sus cantos las fórmulas sibilinas, las tinieblas del oráculo. En su deseo disociativo ve dos almas en cada palabra: una es resonancia y armonía, otra es pensamiento y sentido. La alternancia y combinación de ambos contenidos del verbo, logran un ritmo sinuoso o doble. De ahí se proyecta la emoción que trasciende del más extraño sonido y del eco último del pensamiento.

¿Qué tiene de inexplicable, pues, en Herrera, la delirada persecución del vocablo y las sorprendentes ensambladuras de la frase? Por fuerza, después de haber llegado a esa estética de lo abstruso y de lo puramente verbal, tenía que caer en la tortura sibilina, en las más afinadas coqueterías de la expresión, en los retorcimientos de la forma. Siente la fobia del lugar común. Rompe la naturalidad con la búsqueda furiosa del artificio. La extravagancia misma se interpone aquí y allí en chisporroteos de locura, quiebra las reposadas armonías, o los giros ligeros de liviano volar. Apenas logra que el idioma ondule flexiblemente sobre la emoción, pues esta misma no hace más que relampaguear en un zigzag caprichoso. La palabra hace y deshace su fluidez en el desordenado temblor del nervio, y el estilo, afiebrado por obscuros vértigos, no puede desenvolverse sostenido y enérgico al entrete-

jerse a la sacudida red sensible de aquel centelleo espiritual. Y sin embargo. ¡cuántos aciertos, cuántas logradas victorias! Fácilmente sorprendemos a lo largo de sus poemas, lindos dibujos pastoriles, paisajes desdoblados en matices de un cromatismo musical, gritos calientes de un color puro y untuoso sobre la tela de la égloga, esmaltes de un azul de río, tonos violetas llenando los huecos de un ramaje o el cubo de aire de una plaza. También deleitan sus retratos humanos de la vida pastoril y sus confesiones líricas y en los mismos jardines, qué conjuntos verbales tan deliciosos a las finuras del oído. Una ingeniosidad sin fatigas crea imágenes bizarras. El arte de relacionar semejanzas y contrastes logra muchas veces la exquisitez atrevida o la encantadora naturalidad. En todo esto hay siempre una rara mezcla de emanación y quintaesencia. El cuadro se exorna con audacias cerebrales y calculados efectos de un vaivén desconcertante. A lo que todo el mundo acepta, se mezcla lo que casi nadie perdona o comprende.

No he visto hasta ahora interpretación alguna para el poema que en su plano ideológico nos da la clave enigmática de Herrera y Reissig. En él está la piedra central de la bóveda sin la cual todo su templo, celeste y monstruoso a la vez, caería en tierra por no haber logrado en lo más alto de la nave el cierre perfecto. Me refiero a su canto titulado "La Vida", que constituye su más audaz autorrevelación del hombre y del poeta que habían en Herrera. El mismo nos habla de un gran dolor moral que punzó durante un año

su alma, y que acaso fué acumulando en ella, subconscientemente, los materiales de ese canto. Luego nos enfrenta a su "corcel metafórico" volando como una estrella de Pitágoras en una fuga que lo interna en los círculos de la ciencia y de la metafísica. Su yo audaz y sediento ha de traspasar los límites de lo invisible y de la verdad religiosa. Su problema no es ya únicamente estético. La sugestión exclusiva de la belleza le concede una tregua. Ahora es el hombre que sólo tiene ante sus ojos la presencia trágica del misterio. Tras un largo galope fantasmal su hermoso potro cruza la noche hasta los más abismados contornos. Su ego profundo es su propia cabalgadura. Con él intentará la más audaz carrera por las zonas intactas del misterio. La palabra FIN, está escrita con su sangre en el pecho del hermoso animal.

En medio de una cósmica peregrinación surge la gallarda Pentesilea. Esta amazona no es otra cosa que la esencia misma que atrae al poeta. Es ilusión, es ideal, es forma perfecta, es belleza en el arte y en el pensamiento. En ella está emblemáticamente simbolizada la única felicidad. El poeta no ha hecho en la vida más que acercarse dolorosamente a la sublime amazona. Derrotas y sangrientas heridas jalonan su camino. Si por un lado ella es el amor puro y trascendente, el extremo del bien y de la hermosura, por el otro es toda la esperanza y "el ciego instinto de la vida". Aunque la belleza no ha desaparecido, ahora es sólo una parte de la armonía de Dios. La atracción de la sobrenatural Pentesilea lo lanzó "en el vértigo

inspirado". Era necesario para Herrera poseer su secreto y su hermosura. Pero imposible alcanzarla. Mas de pronto, tras el llanto del hombre ella exclama:

Tuya soy
Para siempre Julio amado;
Se que en extremo padeces;
Ya estamos cerca; ten brío.
Ven a mi alcázar de estío,
Allá mi amor inflamado
Te hará sentir embriagueces
De inmensidad y vacío.

Es un ansia de romper todos los límites lo que arrastra al poeta. Por eso se exije más a sí mismo. El corcel fatigado, su yo vehemente, marcha con más tenacidad que nunca.

Tras esa bella impostura,
Como un ebrio dando tumbos,
Iba siguiendo los rumbos
Oblicuos de la locura.

La mente pierde su firmeza y sus ritmos. La cabeza está amenazada por las tinieblas y por el vértigo. Pide ansioso las fuentes de azul inaudito donde las estrellas beben la luz de Dios. A veces la amazona inalcanzable, se compadece; retiene las riendas; espera; pero cuando el hombre va a abrazarla y con ese abrazo va a conquistar la suprema sabiduría, huye de nuevo ella y lo hiere con la sonrisa. En ese galope furioso el yo sediento peregrina por la filosofía y llega al

ateísmo, a la desesperanza y al caos. Siente conmoverse rotos los ejes de Dios mismo. Pero hay todavía más camino, más marcha, más dolor de misterio. La verdad, con irónica mueca burla las redes de la especulación. Nuevas etapas de peregrinación se suceden y quedan atrás todos los conceptos y todas las escuelas. Todavía ninguna verdad del hombre es la verdad buscada. Necesitaba un saber que traspasase los límites del hombre. Al fin llega a la más honda etapa, que concreta en estas angustiosas palabras: glacialidad, Budha, Schopenhauer, fatalismo, Poé, Satán. Tras esta última derrota en que la negación hunde su garra en el alma del peregrino, como por un alucinado desdoblamiento contempla su propio corazón de quebrados ritmos. En nota que acompaña a la estrofa, Herrera mismo dice: "Se alude al corazón arrítmico del poeta, quien ha sufrido siempre una desesperante neurosis cardíaca que le ha hecho temer por la vida". Junto al desastre del pensamiento, el augurio de un corazón enfermo que lo amenaza. Compara la víscera con un reloj vivo cuyo latido marca la marcha del mal. De pronto el cuadrante se detiene en la muerte. Todavía no es la hora, sin embargo. Pentesilea rompe las sombras últimas y le infunde nuevo aliento. Es, dice el poeta, el "triunfo magnético de la vida, de la ilusión, del ideal, del super instinto avasallador que mueve las facultades". Pero, añadiremos, no es más que una tregua en que el corcel del ego irrumpe hacia la meta final. Los nuevos deseos, no hacen más que caer como los antiguos. De pronto siente que los años lo empu-

jan deformándole los hombros. Joven es todavía, pero las rápidas experiencias le curvan las espaldas. "La vejez precoz del poeta, dice el mismo, fruto de sus grandes emociones, de sus luchas mentales y atroces vicisitudes", es lo que acaba de sobrevenir con su terrible conciencia. Ahora siente ya claramente la voracidad del infinito. Tras el último intento, aparece la visión macabra del cementerio, visto a modo de una "tétrica abadía". En breve descripción pinta su llegada al negro jardín. Y en rápida alegoría amorosa y traidora dice el último latido de su corazón. El peregrino ansioso de todos los infinitos ha caído deshecho en el único infinito que se nos brinda: la muerte.

En este poema no logra Herrera y Reissig toda la plenitud de su arte. Símbolos y emblemas no se plasman con los relieves necesarios a la visión concreta. Parece una obra abandonada antes de lograr toda la realización artística de que el autor era capaz. Pero, en cambio, nos permite hundirnos en su abstrusa y caótica mentalidad y nos invita a viajar en la hipérbole de sus sueños astrales y trascendentes. El poeta ha puesto toda la intensidad en el deseo tenaz de vencer a la esfinge, y ha volado creando velocidades de vértigo. Toda la voluntad interior se descarga en un impulso de torbellino por una delirante metafísica, y a lo largo de las rutas no queda más que la huella del vencido y la muerte final. Después de este ensayo, cuando se ha agotado el esfuerzo siguiendo a la inalcanzable Pentesilea de la sabiduría sobrehumana, cuando ninguna verdad final brindará el cimiento donde

levantarse con confianza y alegría, al hombre no le restan más caminos que el ensueño y la locura. Y es en esas zonas de sublime peligro donde levantará su tienda de viajero Herrera y Reissig.

Después de este canto revelador, sólo nos queda señalar la etapa última del poeta. Dejaré de lado algunos aspectos dignos de ser estudiados, pues el tiempo nos corre.

Dos grandes y misteriosos poemas cierran esta vida con doble puerta. Es la proximidad de la muerte lo que dicta esos dos poemas extrañamente opuestos. En ellos parece vislumbrarse los caminos cristianos de ultratumba. Un canto es la celeste espiritualidad y se levanta con blancura de cisne sobre ala de paloma. El otro parece incubado en la garganta de una obscura montaña, en mitad de la noche diábolica, en el instante en que el alma encuentra la grieta por donde se baja al abismo de Satán. La constante dualidad del espíritu de Herrera no encontró nunca expresión más acabada que en estos dos poemas: La Berceuse Blanca y La Torre de las Esfinges. Si en la primera el espíritu se sublima con los sueños más delicados de la lírica, y se vislumbran momentos angélicos de Poe y Scheley, en el segundo nos arrastra el satanismo torturado de Byron y Baudelaire.

La antítesis más violentas, las más tajantes oposiciones, se corporizan en ambas obras contempladas a la vez. Parece un canto alterno del bien y del mal con que se contestasen mágicamente las dos mitades de un alma imposibles ya de reconciliarse, y se piensa

involuntariamente en el caballo blanco y en el caballo negro del mito de Platón. Imágenes, lenguaje, planos espirituales, coloración, musicalidad, ideas, todo se extrema en oposición y divergencia marcando el alcance máximo de sus dos caminos. Uno implica el mayor ascenso, el más fino vuelo celeste; el otro implica el mayor descenso, la más sombría desesperación, la rotura de toda lógica interior, la desintegración más tremenda del espíritu. Si uno es todo el ensueño, el otro es toda la locura. Torre de las Esfinges: elevación en la obscuridad, en la duda, en el silencio metafísico del cosmos, en el vano delirio por donde se llega a la nada. Berceuse Blanca: canción de dulzura, adormecimiento diáfano, dominio angélico del cosmos y del soñado más allá. Y en ambos cantos, en sus finos extremos, una doble muerte: la blanca y la negra.

El dolor del hombre es total en la torre de las Esfinges. No se trata ahora de un simple alarde técnico del poeta. Es un delirio titánico, un baile rabioso sobre las tentaciones de la locura. El poema viene empujado desde abajo como el árbol levantado por la raíz. Se trata de una verdad íntegra vertida en aullidos de fiereza y rabia. El artificio era inevitable para siempre en Herrera; por eso la extraña y contorsionada versión de la angustia no puede ser una mentira. Ya no es tiempo de seguir el desarrollo de todo el poema, pero señalaremos la terrible disolución del ser y el martirio negativo en algunos versos tomados aquí y allá:

Objetívase un aciago
Suplicio de pensamiento.

Y ríe el desequilibrio

. . . .

Como que todo es tiniebla
En la conciencia del mundo..

Zumba viva de presagios
La Babilonia interior.

Lo subconsciente del mismo
Gran todo me escalofría.

. . . .

Desciende en su tela inerte
Como una araña de muerte
La inmensa noche de Budha.

Al final de la primera parte, toda ilusión ha cesado ya, se paraliza todo cambio y el yo desaparece en el Nirvana. Mas luego, recobrado, se oblitera y desintegra en fragmentos que rompen la unidad del ser, y dice entonces Herrera:

Y hosco persigo en mi sombra
Mi propia entidad que huye.

Luego surge la mujer como horrible flor del mal. La obsesión de la locura y de la muerte, salta a cada instante:

Y como la interjección
De un rayo sobre la nada
Se raya la carcajada
Estridente de Plutón.
Tu sugestión me sulfura
Como el horrendo apetito
Que aboca, por el delito
La tenebrosa Locura.

Tras un idilio envenenado de horror y pesadilla, en donde se mezclan lo absurdo y lo grotesco, la serie de décimas termina así:

Por tu amable y circunspecta
perfidia y tu desparpajo,
Hielo mi cuello en el tajo
De tu traición circunspecta...
Y juro, por la selecta
Ciencia de tus artimañas,
Que irá con risas hurañas
Hacia tu esplín cuando muera,
Mi galante calavera
A morderte las entrañas!...

La Berceuse Blanca es un inmenso canto de amor, de una delicadeza sutil y última, donde las imágenes y las músicas salen del alma del poeta maravillosamente impregnadas de más allá y dicha paradisíaca. ¿Dónde encontró Herrera la sustancia inefable de ese canto? ¿A qué elixires angélicos recurre para lograr ese sueño en el ensueño?

Adorad a la virgen en su amable santuario,
Junto al lecho en que velan devociones azules:
. . . .
¡Silencio, oh, luz, silencio! ¡Pliega tu faz, mi lirio!
Duerme, no temas nada. ¡Duerme, mi vida, duerme!...

Y mientras el sueño llega a los ojos quietos, el poeta medita en el sueño inmenso. La muerte ha retornado obsesionante y se ha detenido ante él:

Duerme, que cuando duermas sin fin, bajo la fosa,
Mi alma irá en sus beatos crepúsculos a verte,
Y con sus dedos frágiles de marfil y de rosa
Desflorará tus ojos sonámbulos de muerte.

La misma poesía, corporizada, se aproxima a escuchar el canto que balancea los sueños:

Alguien riza las alas. Alguien vuelca los ojos.
Su mirada es de luna y de sol es su veste.
Miradla: es la divina poesía celeste,
Con los brazos en cruz y plegada de hinojos.

La visión musical y mística se acentúa, y los ritmos diluídos y alados se traducen en castas imágenes:

¡Ave que en el armonium de su carne, salmodia!
¡Hostia de gracia inmune! Todo se exhala en Ella,
Desde sus eucarísticos éxtasis de custodia,
Hasta sus inefables desnudeces de estrella.

Ramos de serafines etéreos de alabastros,
Deshojan primaveras líricas en su pecho;
Las noches inauditas se abren sobre su lecho
Y tras de la cortina velan todos los astros!

Oh, cristalización de luna. ¡Oh, fausta gema!
De todas las Estéticas filosofía y norma,
Anfora Pitagórica de Identidad suprema,
Carne inspirada en éxtasis y éxtasis de la forma.

Pero nada es capaz de vencer a la trágica idea fija.
Y el canto del sueño termina en el canto de la muerte:

Duerme, que cuando duérmamos la eterna y la macabra,
La insensible y la única embriaguez que no alegra,
Y sea tu himeneo la esfinge sin palabra,
Y el ataúd el tálamo de nuestra boda negra.

Con llantos y suspiros mi alma entre la fosa,
Dará calor y vida para tu carne yerta,
Y con sus dedos frágiles de marfil y de rosa
Desflorará tus ojos sonámbulos de muerta!...

Podríamos clasificar ambos poemas, colocándonos dentro de su esencia psicológica, como dos grandes fugas, dos modos dantescos — infierno y paraíso — de burlar los límites del mundo concreto. Esta necesidad de irse en direcciones irreales, es el resultado de una angustiosa inadapción. Cuando el hombre no puede plegarse más al espesor terrestre de la vida, por fuerza arranca hacia el desquite. En el hombre vulgar es el

vicio, la borrachera, la anulación por deseada torpeza. Poco a poco, cae en una embriaguez que echa abajo todo el ser, deseoso de apagar la tragedia de la conciencia. Pero en el hombre superior la misma solución no alcanza todo el resultado, y casi siempre repugna. Entonces se corre por el lado de los sueños y de las locas utopías. Crea los mundos imposibles a la verdad, pero fuertes de engaño para el alma sedienta que los ve levantarse de su propia desesperación. Tal el sentido de la palabra fuga, al hablar de La Torre de las Esfinges y de La Berceuse Blanca. Hay en esos poemas no se que prestidigitación interior para escamotear el golpe de la realidad sobre los nervios. Se percibe una oscilación furiosa, como una gran llama abrazada por vientos contrarios en el fondo de la conciencia. Es en esos instantes que se crea el estado dramático del artista, y a veces se percibe al Satán de las grandes negaciones arrastrando al hombre hacia el ensueño o la locura. Cuánto dolor revelado como desequilibrio interior sube su grito hasta la Tertulia Lunática de La Torre de las Esfinges y cuánto dolor invisible, mas no por eso menos intenso, arde por debajo de La Berceuse Blanca, delicada fuga celeste de la fantasía que se despega de las sombras del alma.

La sensación de fuga no hace más que extremarse en ambos poemas; pero está en menor grado en toda la poesía de Herrera y Reissig. Ese es el elemento irreal y dinámico que da unidad misteriosa a la obra total, estableciendo en toda ella nexos invisibles. En Los Peregrinos de Piedra, ya está la fuga de la ciudad. Ese reposo en la naturaleza, no es más que una huída desesperada. En los temas sentimentales de los Par-

ques Abandonados, el poeta salta en ágil Pegaso, de la simple confesión al goce sutil del refinamiento estético. Es como un ángel que juega entre dos mundos. En Las Clepsidras se percibe el deseo de perderse sobre algo inusitado y fantástico. Los temas se exaltan en un exotismo delirante. Sorprende la sensibilidad hiperestésica de la palabra y de la imagen. Triunfa en el verso una embriaguez musical que libra al poeta de todo tacto con la realidad. Y por último, en esa carrera hacia lo complejo y lo abstruso, surge en la etapa final de su poesía la más extraviada y patética de las fugas por mundos de suplicio y de sombrías embriagueces, donde alterna lo sibilino, lo delirante, lo monstruoso y lo grotesco. El ala negra, diríamos concretando el contenido de La Torre de las Esfinges. Y en La Berceuse Blanca, el ala celeste que abre el espacio a la inmortalidad de los seres angélicos.

Y sin embargo, formidable caso de desintegración de un ser, ambas composiciones fueron creadas en la misma época. Como ya hicimos notar, parece que el espíritu hubiese sido cortado en dos partes diametralmente opuestas y parece que dos manos enérgicas subiesen a una hacia la luz y hundiesen a la otra en la sombra. Se percibe por momentos la alternancia de un doble yo y acaso con algunos años más de vida, la fusión íntima se hubiese realizado lográndose la perfección del círculo. Casi siempre una y otra parte del alma están presentes en el campo del ser y sus fuerzas se ofenden simultáneamente como en un torneo espiritual donde hubiera que definir posiciones. El ímpetu subconsciente no logra unificar su extraña energía y la genialidad corre bifurcada como dos ríos

que cada vez separasen más sus aguas. Hay por allí evasiones y presencias inusitadas, un relampagueo caprichoso que ilumina opuestas zonas, y todo eso forma un caos dinámico por donde el lector inexperto avanza alucinado y perdido como por una selva titánica. La zona de misterio crece hasta tocar el vértigo. La autorrevelación nos enfrenta con el borde mismo de la locura. Por momentos nos parece entrar en un mundo desencarnado, de inasibles energías espirituales y sin soporte material donde afirmar el pie. Terminamos de leer el poema, y de inmediato hundimos nuestros sentidos ansiosos en las cosas que nos rodean, con el deseo de tener frente a nosotros ese mundo tangible al que llamamos ingenuamente realidad.



ALFREDO VILA - EDITOR - MONTEVIDEO R. O. DEL URUGUAY